اتجاهات القصة المصرية القصيرة

دكتور سيد حامد النساج

مكتبة غريب

اتجاهات
القصة المصرية القصيرة

اتجاهات القصة المصرية القصيرة

دكتور سيد حامد النساج

الناشر

مكتبة غريب

٣،١ شارع كامل صدقي (الفجالة)

تليفون ٩٠٢١٠٢

الطبعة الأولى ١٩٧٨

الطبعة الثانية ١٩٨٨

المحتويات

مقدمة الطبعة الثانية

صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب عام ١٩٧٨ . وكنت قد انتهيت من إعداده فى مارس ١٩٧٠ . وهو عبارة عن الجزء الثانى من دراساتى المتصلة فى القصة القصيرة المصرية .

ذلك أن الجزء الأول صدر فى ١٩٦٨ بعنوان « تطور فن القصة القصيرة فى مصر » . وطبعت منه ـ بعدئذ ـ طبعتان ؛ كانت ثانيتهما فى ١٩٨٤ . ولم يطبع الجزء الثانى ـ الذى بين أيدينا ـ إلاّ تلك الطبعة التى أشرنا إليها ، منذ عشر سنوات .

وإذا كان الجزء الأول قد درس القصة القصيرة المصرية منذ نشأتها حتى ١٩٣٣ ؛ فإن هذا الجزء يعالج المرحلة التالية ويقف عند عام ١٩٦١ . وذلك لأسباب متباينة ذكرتها المقدمة تفصيلا .

وأظن أن الجزءين معاً يشكلان مرجعاً أساسياً فى دراسة هذا الفن فى مصر .

وكل ما أرجوه هو أن تتاح لى الفرصة ، وأن يهيأ لى السعى ، من أجل البحث العلمى ، والدراسة الأكاديمية النقدية ؛ لاستكمال ما خططنا له من ضرورة الحرص على الانتهاء من الجزء الثالث ، الذى يتناول القصة القصيرة فى مصر منذ ١٩٦١ حتى الآن . وهو أمر شاق جداً . وكنت أطمع فى أن يقوم طلابنا أو زملائنا النقاد بجزء من هذا الجهد . إذ يكفينا ما قدمنا فى هذا المجال .

لكن يبدو أن ليس ثمة مهرب مما قدر علينا . وهو قدر مرغوب بطبيعة الحال :

من بدأ الخطوة الأولى ، فإن عليه أن يستكملها بشكل أو بآخر .
وسوف نلتقى مع الجزء الثالث فى القريب العاجل بإذن الله .
وفقنا الله لمافيه خير الدراسة الأدبية والنقدية .

د. سيّد حامد النسَّاج

مقدّمة

مشكلات فى دراسة القصة القصيرة :

تحظى القصة القصيرة بمزيد من اهتمام الناقدين والدارسين ، نتيجة طبيعية لإقبال الكتّاب الجدد عليها ، وممارستهم الإبداع فيها . إذ لا يجد النقاد والدارسون بدًّا من متابعة هذا النتاج الجديد ، وتحليله ، وتقويمه ، ومحاولة وضعه فى موقعه الصحيح من تاريخ هذا الفن فى أدبنا المصرى الحديث .

ولئن كنا نجد لهذه الظاهرة تبريراً معقولاً ، فإنا لا نلقى تفسيراً علميًّا وموضوعيًّا جادًّا لما نلاحظه من إهمال الدراسات والبحوث الأدبية والنقدية ، للمراحل الفنية والتاريخية السابقة على هذه المرحلة التى تمر بها القصة المصرية القصيرة . ذلك أنا لا نستطيع فهم الحاضر ، وضبطه ، وتحديد خصائصه ، وتوضيح أبرز سماته ، إلاّ إذا كانت لدينا الخلفية الكاملة ، والمعرفة الدقيقة ، والإحاطة الشاملة بالماضى ، وما خلّفه من آثار . .

وليس الماضى الذى نقصده بعيداً ، بل إنه الماضى القريب الذى شهده وعاشه أغلب المشتغلين بالنقد والدراسات الأدبية . ومع ذلك فإن المتتبع لما يصدر من دراسات وبحوث أدبية ونقدية لا يظفر بدراسة واحدة حول القصة المصرية القصيرة منذ منتصف الثلاثينات حتى ١٩٦١ . ولو أننا قارنا بين المجهود الخلقى الذى قام به كتّاب القصة القصيرة خلال هذه الفترة وحدهم ، وبين جهود النقاد والدارسين فى تقويم ودراسة أعمال كل هؤلاء الكتاب ، وكذا الدراسات التى خرج بها النقاد أو خرجت بها الجامعات فى هذا المجال ؛ لوجدنا أنها غير متناسبة على الإطلاق . فقد كانت جهود الكتاب فى حاجة شديدة إلى جهود النقاد التى تبذل لتعريف قراء العربية بأدبهم تعريفاً نقديًّا واعياً ، وإلى الدراسات التى تحاول تسجيل الأعمال القصصية وتنسيقها وتحليلها تحليلا موضوعيًّا ، وإلى المقارنات التى تلقى الضوء الصحيح على أدبنا القصصى القصير ، وتجعلنا نعرف مكانة كتاب القصة القصيرة بالنسبة إلى بعضهم وفى حد ذاتهم ، ثم بالقياس إلى ما سبقهم من أعمال قصصية فى أدبنا الحديث .

ونحن هنا نعنى على وجه التحديد الدراسة التى تجعل نصب عينيها الوقوف طويلا إزاء هذه الفترة المحددة ، لتبيان اتجاهات القصة القصيرة فيها ، وربط هذه الاتجاهات بما سبقها ، ومحاولة استشراف لما سيأتى بعدها . ولا ننكر أن ثمة مؤلفات صدرت فى السنوات الأخيرة تناولت فنّ القصة القصيرة من زوايا متباينة . ونذكر هنا على سبيل المثال – تبعاً لتواريخ صدور هذه الكتب – كتاب د . رشاد رشدى (فن القصة القصيرة) ط ١٩٥٩/١ وط ١٩٦٤/٢ ، وكتاب الأستاذ حسين القبانى (فنّ كتابة

القصة) ١٩٦٥ . وكلاهما اهتم بالتقنين والتقعيد والتنظير للفن ، بشكل مدرسي تعليمي بحت . وكذلك فإنهما شغلا بنماذج من القصة القصيرة الغربية ، وقدما بعض قصص مترجمة من الأدب الأوربي . ويبدو هذا أكثر وضوحاً في كتاب د . رشاد رشدي الذي درس القصة القصيرة من حيث بناؤها العام وتكوينها العضوي ، وعلاقة الخبر بها ، والشخصيات ، والمعنى ، وما سماه لحظة التنوير . ومن هنا تنحصر مهمة هذين الكتابين في تعريف الناشئين والمتأدبين بهذا الفن .

وهناك كتابان آخران أحدهما للأستاذ فؤاد دوارة (في القصة القصيرة) ١٩٦٦ ، والآخر للأستاذ يوسف الشاروني (دراسات في الرواية والقصة القصيرة) ١٩٦٧ . وقد تناول الكاتبان بالنقد والتحليل مجموعات قصصية قصيرة لمؤلفين مصريين . وهذه المجموعات صدر الأغلب الأعم منها بعد ١٩٦١ ، فيما عدا القليل النادر جدًّا ، والكتابان يساعدان على التعريف – في إيجاز – بنتاج كتاب القصة القصيرة موضع النقد ، ويشيران – بسرعة – إلى مراحل تطور الكتاب . وإن لم يلتزما بدراسة منهجية موضوعية محددة الإطار الزمني ، محددة المنهج . والجديد حقًّا في كتاب الأستاذ يوسف الشاروني هو تعرضه – لأول مرة بشجاعة – لنفسه بالنقد في الجزء الأخير من الكتاب ، وبالذات تحليله لبعض قصص مجموعتيه (العشاق الخمسة) و (رسالة إلى امرأة) .

أما الكتاب الخامس الذي درس القصة القصيرة بشكل علمي موضوعي ، فإنه كتاب الدكتور شكري عياد (القصة القصيرة في مصر – دراسة في تأصيل فن أدبي) ١٩٦٨ . هذا الكتاب الذي يحدد لنا منذ البداية منهجه في قوله : (لن يهمنا هنا إذن أن نبسط المهاد التاريخي للبحث ، ولا أن نحمي (كذا) عناوين الكتب ولا أسماء الكتاب ، وكذلك لا نعرض للاتجاهات إلا تفسيراً لتطور البناء الفني) . فقد استهدفت دراسته تفسير التحولات التي مر بها فن القصة القصيرة متأثراً بالعوامل الفعالة في مرحلة التغير ، وذلك من خلال دراسة البناء الفني للقصة القصيرة ، كما عالجها الكتاب المصريون ، وعلاقة هذا البناء بنماذج القصة القصيرة في الأدب العالمي من ناحية ، وتراثنا الأدبي من ناحية أخرى ، وأوضاعنا الاجتماعية من ناحية ثالثة . ومن ثم فإنه لا ينظر إلى التاريخ ، ولا يحتفل بالموضوعات القصصية ، وإنما يعنى « بالشكل الفني » معتبراً أن للشكل دلالة معينة لا تقل بل تزيد على دلالة الموضوع .

وهذا جعل أبرز فصول الكتاب وأعظمها الفصل الثالث الخاص بـ (بفن القصة القصيرة) إذ تتجلى فيه قدرة د . شكري عياد كأستاذ جامعي ، وناقد أدبي ممتاز . فهو يقدم لنا دراسة مركزة ودقيقة عن فنية القصة القصيرة وأسسها البنائية ، وإطارها الفني ، وكذا يقارن بينها وبين الصورة ، والمقالة القصصية . وهنا يكشف بوضوح عن منهجه في النقد ، وتمثله للقصة القصيرة عن طريق النماذج التي اختارها لتشيخوف ، تورجنيف ، وبو ، وجوجول . وليت ذلك فقط ، بل إن اختياره وتحليله ونقده

دل على إحساس فنان واع بأبعاد هذا الفن وخفاياه وأسراره ، جاءه من معالجته لهذا الفن ، وإبداعه فيه ، وممارسته الطويلة لنقد آثاره وتحليل أشهر أعمال كتابه .

ولئن كان الكاتب قد آثر ألا يحصر نفسه فى محيط زمنى محدد ، فإنه مع ذلك استغرقته فترة نشأة هذا الفن فى أدبنا ، إذ أن معظم نماذجه التحليلية المنتقاة تكاد تقف عند عام ١٩٣٥ . تدل على ذلك وقفته المستأنية عند محمد تيمور ، ومحمود طاهر لاشين ، وعيسى عبيد ، وشحاته عبيد ، ومن قبلهم محمد المويلحى ، وحافظ إبراهيم ، ومحمد لطفى جمعة ، ومصطفى لطفى المنفلوطى . ولم تشغله الفترة الزمنية المتأخرة إلا بقدر ضئيل جدًّا ، كما يبدو من إشارته إلى محمود كامل ، ويوسف إدريس ، وفتحى غانم . كذلك فإن الحاجة تستدعى – غالباً – دراسة المضمون وتطوره ، بالقدر المتكافئ مع دراسة الشكل والعناية به – وكذا ارتباط الشكل بالمضمون ، وارتباطهما معاً بالمجتمع وظروفه ومراحل نموه .

وعلى هذا النحو فإن هذه المؤلفات والبحوث ، برغم تفاوت قيمتها العلمية ، واختلاف الهدف الذى من أجله قامت لم تؤد بعد ما يجب لهذا الشكل الأدبى من عناية ودراسة ، وخاصة أنه يكاد يطغى على مقام الشعر فى بيئتنا العربية تأليفاً وتأثيراً .

ومن ثم وجدت الدافع إلى هذه الدراسة . ومما يقوى ذلك ويدعمه ، أنى قد سبق لى أن أسهمت فى هذا الميدان بدراسة عن (تطور فن القصة القصيرة فى مصر) : سعيت بها جاهداً فى محاولة للتأريخ لهذا الفن فى أدبنا المصرى الحديث ، ووقفت فيها عند عام ١٩٣٣ .

وكان من بين الأسباب التى جعلتنى أقف عند عام ١٩٣٣ دون غيره ، أن اتجاه القصة القصيرة بعده قد خالف فى كثير اتجاهها قبله . وأن جيلا جديداً من كتاب القصة القصيرة أخذ يظهر . وبدأ يعيد الكرة التى انتهى منها الرواد الأعلام . كما أن الاتجاه الواقعى فى كتابة القصة القصيرة طفق هو الآخر ينتكس شيئاً فشيئاً بعد هذا العام . هذا فضلا عن الإشارة إلى أن الفترة التالية لعام ١٩٣٣ شهدت تيارات متباينة ، منها التيار الرومانسى المفرط فى رومانسيته ، والتيار النفسى المغرق فى تحليله ، ووجد ثمة تيار فلسفى ، وكذا التيار القومى أخذ مرة أخرى يطفو على السطح من جديد .

يضاف إلى هذا كله أنى وعدت بدراسة هذه الاتجاهات فى موضع آخر مستقل . وهكذا يجىء هذا الكتاب « اتجاهات القصة المصرية القصيرة » استمراراً فى السير على نفس الدرب ، ومواصلة للموضوع الذى قطعت فيه شوطاً ، وسدًّا للفراغ الذى تشكو منه مكتبتنا العربية ، بالنسبة للدراسات المتخصصة التى تتناول هذه الحقبة بالدراسة والتحليل .

* * *

ربما يبدو للوهلة الأولى أن استكمال موضوع بعينه أمر يسير ، وبخاصة على الباحث الذى يكون قد تناول جانباً من جوانبه ، أو فصلا من فصوله ، أو مرحلة تاريخية بذاتها ، إذا كان الموضوع من الممكن

تقسيمه إلى مراحل زمنية ، لكن الواقع العملى الفعلى يثبت عكس ذلك على الأقل فى موضوع بحثنا . فإن ثمة صعوبات ومشكلات متنوعة تصادف الدارس لاتجاهات القصة المصرية القصيرة فى الفترة من ١٩٣٣ حتى ١٩٦١ . نظراً لكثرة عدد كتَّاب القصة القصيرة فى هذه الفترة ، وتباين اتجاهاتهم ، وغزارة النتاج القصصى الذى خلفوه ، وتعقد المرحلة الحضارية التى عاشوا فيها ، وغير ذلك كثير .

فإذا كان على الدارس لفترة نشأة هذا الفن حتى عام ١٩٣٣ ، أن يقرأ ما يقرب من مائتى قصة قصيرة ، وضعت بأقلام كتاب مصريين ؛ فإن عليه فى هذه المرة قراءة ما لايقل عن ألفى قصة مصرية قصيرة منشورة بالصحف والمجلات والدوريات المتنوعة ، لايهديه إليها فهرس إحصائى دقيق ؛ يضمن له حصر كل ما نشر من قصص قصار ، مرتبة ترتيباً تاريخيًّا ، ثم مصنفة تصنيفاً علميًّا .

أما بالنظر إلى المجموعات القصصية ؛ فإن مجموعها فى الحالة الأولى لا يربو على ست عشرة مجموعة ، بينما فى الحالة الثانية نلاحظ أن عدد المجموعات القصصية ، التى يتحتم على دارس «اتجاهات القصة المصرية القصيرة» الاطلاع عليها ، يزيد على أربعمائة مجموعة قصصية . وهو إزاءها مضطر إلى البحث عنها ، ومعرفة مكان وجودها ، ثم جمعها ، وبعدئذ دراستها ، وتحليلها ، ونقدها ، وانتخاب ما يعتبر منها ممثلا لـلاتجاهات التى يتعرض لها . وقبل هذا وذلك يحتاج الباحث إلى تحديد التاريخ المنضبط الذى صدرت فيه المجموعة القصصية ، حتى يتمكن من وضعها فى مكانها الزمنى الصحيح ، ثم لكى يحكم عليها من خلال المناخ الثقافى والظروف المحيطة بها لحظة صدورها .

والواقع أننا حتى الآن نشكو من إغفال الكتاب تسجيل التاريخ الذى أصدروا فيه مجموعاتهم ، ولا نجد لذلك سبباً على الإطلاق . فهم بهذه الإشارة اليسيرة التى لن تكلفهم شيئاً ، سوف يوفرون على الباحث جهداً ووقتاً هو فى أشد الحاجة إليهما .

وبسبيل عملية التأريخ هذه ، كنا نلجأ فى المرتبة الأولى إلى الصحافة . غير أنها لم تكن مصدرنا الوحيد . إذ كانت تعلن عن ظهور مجموعة بعينها ، لكاتب بعينه . ونظل نتتبع أخبار هذه المجموعة فى كل الصحف والمجلات ، ثم نسأل عنها معاصريها ، والذين نظن أنهم لا بد قارئوها من الكتاب ، بعد أن نكون قد قلبنا فهارس المكتبات ، فلا نعثر لها على أثر ، ونفاجأ بأنها لم تصدر لسبب أو لآخر .

وأحياناً كنا نجد إعلاناً عن مجموعة قصصية فى صحف ومجلات عام بذاته ، وإذا ما حصلنا على المجموعة وجدناها مؤرخة بتاريخ سابق . ونذكر هنا على سبيل المثال ، أننا قرأنا إعلاناً فى مجلة (الجامعة) التى كان يصدرها (محمود كامل المحامى) سنة ١٩٣٣ ، عن صدور مجموعة قصصية بعنوان (المغفل) دون أن يشير الإعلان إلى مؤلفها بأى صورة من الصور ، وإنما اكتفى بأن لمح إلى أن بالكتاب مقدمة تحليلية لزعيم المجددين الأستاذ الكبير عباس محمود العقاد . وبحثنا طويلا عن هذه المجموعة ، وسألنا معاصرى الفترة وعلى رأسهم محمود كامل نفسه صاحب المجلة ورئيس تحريرها ،

ومحمود تيمور ، ومحمود البدوى ، ومحمد على غريب ، وعلى كامل ، بيد أننا لم نجد لديهم جواباً شافياً كافياً يتصل بالمجموعة أو بصاحبها !

وبعد عناء كبير استطعنا الحصول على المجموعة نفسها ، ففوجئنا بأنها للأستاذ « عبد الله حبيب » وقد تضمنت بعض صور من الحياة المصرية ، كان الكاتب قد نشر معظمها فى مجلة (الفكاهة) إبان عام ١٩٣٠ ، كما طالعنا التمهيد الذى صدر به الكاتب مجموعته مؤرخاً فى ١٠ أغسطس سنة ١٩٣٠ هو الآخر ، مما قد يدل من بعض الوجوه على أن المؤلف جمع تلك الصور المنشورة بـ (الفكاهة) ، وأصدرها فى كتاب مستقل واصفاً إياه بأنه (أدب صريح) . وإلى جانب الصحافة بطبيعة الحال كنا نعتمد على فهارس دار الكتب ، ومكتبة جامعة القاهرة ، ومكتبة المعهد العالى للبحوث والدراسات العربية ، وكذا مكتبة البلدية بالإسكندرية ، ومكتبة جامعة عين شمس ، والإسكندرية . وفيما يتعلق بفهارس دار الكتب ، كثيراً ما ألفيناها قاصرة عن إفادتنا فى التأريخ للمجموعات ، مما جعلنا نلتمس فى سبيل ذلك ثلاث وسائل مجتمعة :

الأولى : بواسطة سجل قيد الكتب الواردة إلى دار الكتب ، إمّا عن طريق الإيداع ، أو الإهداء ، أو الشراء أو التبادل الثقافى . وفى هذه الحالة نستطيع الحصول على تاريخ ورود المجموعة القصصية إلى الدار ، وهو تاريخ فى بعض الأحيان يكون أقرب إلى التاريخ الحقيقى لصدور المجموعة [1] .

إن سجل قيد الكتب بالدار يعطى الباحث تاريخاً تقريبيًّا وليس التاريخ الدقيق المنضبط على أى حال . من ذلك مثلا أن « حبيب توفيق » أصدر أربع مجموعات قصصية ، وكلها غير مؤرخة . المجموعتان الأوليان هما « الربيع » و « مديحة » . وقد ذكرهما « هنرى بيريس » فى فهرست القصص والحكايات والروايات الموضوعة باللغة العربية فى القرنين التاسع عشر والعشرين « تحت رقم ٦٧٩ ، ٦٨٠ ، وأوضح بيريس أنهما بلا تاريخ . وبالبحث فى سجل قيد الكتب الواردة إلى دار الكتب ، نلاحظ أن « الربيع » وردت قبل « مديحة » بقليل « وأنها تأخذ الرقم ٢١٦٧ » ، فى حين يوضع أمام « مديحة » الرقم « ٢١٧٢ » بتاريخ ١٩٣٥/٦/٨ ، وهو التاريخ المدون على الصفحة الأولى من المجموعة بخط يد المؤلف ، ضمن كلمة الإهداء التى كتبها لدار الكتب المصرية . وهذا يرجع صدور المجموعتين بين عامى ١٩٣٤ ، ١٩٣٥ . وعلى هذا النحو فإن مجموعة (قلوب محطمة) لفريد إبراهيم ، وردت إلى مكتبة دار الكتب فى ١٩٣٦ برقم « ٣٢٧٣ » والأمثلة على ذلك كثيرة .

---

(١) فإن ثمة قانوناً ملزماً للناشرين والمؤلفين بإيداع عشر نسخ قبيل أن يظهر الكتاب على عامة القراء ، لم يكن موجوداً آنذاك . ومن ثم فإن كثيراً من الكتاب والمؤلفين لم يفكروا فى إيداع نسخ من مؤلفاتهم بالدار ، وإن حدث شيء من هذا فإنها يأتى متأخراً نسبيًّا عن تاريخ طباعة الكتاب ونشره .

الثانية : الرجوع إلى السجل الثقافى الذى أعدته ونشرته « إدارة التسجيل الثقافى » التى كانت تابعة للإدارة العامة للثقافة ، بوزارة المعارف العمومية لكنه لم يستمر طويلا . فقد صدر الجزء الأول منه عام ١٩٤٩ ، مشتملا على رصد لجوانب النشاط الثقافى فى مصر عن سنة ١٩٤٨ . وقد توقف قليلا بعد صدور الجزء السادس منه سنة ١٩٥٣ ، ثم صدر من جديد عام ١٩٥٩ ، وتعثر بعدها طويلا .

الثالثة : هناك تعليقات القراء على بعض المجموعات القصصية غير المؤرخة ، والساقطة من سجل الوارد بدار الكتب . وجدير بالذكر أن مثل هذه التعليقات كانت تكشف فى بعض الأحيان عن مدى استجابة الجمهور القارئ للكاتب ، والموضوعات التى يقبل على قراءتها ، ورأيه فى القصص القصيرة التى يطالعها ، ونقده لها . وهذه فى حد ذاتها تعطينا صورة للقاسم المشترك الأعظم الذى يلتقى عنده القراء : فهمهم للقصة القصيرة . إدراكهم لخصائصها . معرفتهم بأساليبها . ما يقبلونه من كاتبها ، وما يستهويهم من عناصرها ، وما يشدهم من موضوعاتها .

وتزداد أهمية هذه التعليقات إذا ما عرفنا أصلا أنها صادرة عن قراء اعتادوا التردد على دار الكتب ، والاختلاف إليها بين حين وحين ، فأصبحوا بذلك حريصين على ملاحقة ما يصدر تباعاً من قصص ، بمثل ما غدوا شغوفين بإبداء رأى فى كل ما يقرأون . وكانت نقدات القراء تكتب عادة بعد قراءة كل قصة على حدة ، وأحياناً كنا نجد قارئاً ذكيًّا يجمل تعليقاته على المجموعة ككل ، ليسجلها فى نهاية الكتاب .

ولقد صادفتنا ألوان متعددة من هذه التعليقات ، فى مجموعات « بدايتى » لكامل بركات ١٩٣٧ ، و . . « باكورتى » لعطية صبحى ١٩٣٦ ، و « فى موكب الشيطان » لزكى عبد التواب ١٩٥٠ . وأيضاً فى بعض مجموعات « محمود تيمور » و « محمود كامل » و « إحسان عبد القدوس » و « أمين يوسف غراب » و « يوسف السباعى » و « يوسف جوهر » و « عبد الرحمن الخميسى » . . وغيرهم .

والذى يهمنا فى هذا الصدد ، هو أن القراء كانوا يدونون تاريخ توقيعاتهم على تعليقهم المكتوب ، مما قد يساعد الباحث نوعاً على معرفة التاريخ التقريبى لصدور المجموعة ، هذا إذا لم يخرج بنتيجة من فهرس البطاقات الموجود فى دار الكتب ، أو من سجل قيد الكتب الواردة ، أو من السجل الثقافى المشار إليه .

وإن الناظر فى مجموعة (أشواك الورد . وقصص أخرى) لمحمد فهمى عبد المجيد . سيتأكد له أنها من المجموعات التى لن يسعفه فى التأريخ لها ، إلا تاريخ التوقيعات المسجلة بأقلام القراء عليها . فالقارئ « محمد عباس حلمى » يوقع بتاريخ ١٩٤٩/٢/١٨ ، ثم نقرأ له توقيعاً آخر بتاريخ ١٩٤٩/٢/٢١ . فى حين نفاجأ بأن قارئاً اسمه « جمال » يؤرخ لتوقيعه ١٩٤٤/٨/٣١ . وهذا يجعلنا

نرجح صدورها فى ١٩٤٤ أو قبله بقليل ، وليس فى ١٩٤٩ بأى شكل من الأشكال . ويجب ألا تكون تواريخ توقيعات القراء هى المعول الأساسى فى تحديد الإطار الزمنى أو الفترة التاريخية التى صدرت فيها المجموعة ، ذلك أننا لا نضمن أن كل ما يكتب من تواريخ دقيق كل الدقة ، وأنه بالفعل كتب فى حينه وليس متأخراً بزمن طويل ، فالقارئ غير مطالب أبداً ولا هو بمسئول عن إثبات تاريخ قراءته للمجموعة . ولكنها محاولة من المحاولات التى قد يلجأ إليها الباحث إذا تعذّر عليه الوصول إلى معرفة التاريخ الحقيقى بالوسيلتين السابقتين . إنها تعين أن المجموعة صدرت قبل وليس بعد فقط .

هذه وغيرها من الصعوبات تواجه الباحث فى اتجاهات القصة المصرية القصيرة من ١٩٣٣ إلى ١٩٦١ . وهى أساساً مشكلات تتعلق بأحد مصادره فى الدراسة ، ألا وهو المجموعات القصصية التى أصدرها كتاب القصة القصيرة فى هذه المرحلة . مع أننا نضع المجموعات القصصية فى المرتبة الثانية بالنسبة للمصادر التى يعتمد عليها دارس القصة القصيرة .

* * *

وتظل « الصحافة » فى اعتقادنا صامدة كمصدر أساسى من مصادر دراسة اتجاهات هذا الفن فى أدبنا المصرى الحديث بخاصة . وهذا هو المنهج الذى التزمنا به فى بحثنا عن تطور فن القصة القصيرة فى مصر .

وليس من شك فى أن الصحيفة أو المجلة بمثابة الأرض التى تنبت فيها القصة القصيرة ؛ ففى أعماق تربتها تبدأ الآثار القصصية حياتها ، كما أنها قد تستمد من هذه الأعماق غذاءها ، وفى نطاقها تتجاور ، وتتآخى ، ويواكب بعضها بعضاً . ومن هنا فإن الاستناد إلى الصحافة ودراستها ، يتيح لنا دراسة القصة القصيرة ، ممثلة فى دراسة كتّابها ، أو فى تحليل قصصهم ، أو فى التعرف إلى اتجاهاتهم . معنى هذا أنها تطلعنا على الأدب القصصى فى تكوينه النهائى الذى ظهر به واضحاً فى شخصية كاتب ، أو مندمجاً فى تيار ، أو ملتزماً بشكل دون آخر .

إنها تتيح لنا أن نتعرف إلى الخطوات الأولى لجملة هذه الآثار القصصية التى يتألف منها أدبنا القصصى القصير الحديث والمعاصر . نظراً لأنها تقف بنا عند أطوار تشكله وظروف نموه . وهى لا تهيئ لنا فهم قصص أديب بذاته فحسب ، أو قصص اتجاه دون غيره من الاتجاهات ، وإنما تضع بين أيدينا كل هذا يوماً بيوم ، وأسبوعاً بعد أسبوع وشهراً فى إثر شهر ، وسنة فى أعقاب سنة . فهى بذلك تجعل النتاج القصصى فى أصل تربته التى نشأ فيها .

وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على أن معرفتنا للقصة القصيرة من خلال الصحافة تجعلها ماثلة أمامنا أشد وضوحاً : بكل أبعادها ، وموضوعاتها ، ومختلف أساليبها . بل إنها تقدم لنا كاتب القصة القصيرة وسط موكب كبير من كتّابها ، مما يتيح الفرصة للدارس كى تكون معرفته بالكاتب أكثر عمقاً .

لأنه يستطيع بذلك أن يكتشف لم كتب هذه القصة ؟ ولم شارك فى هذه الفكرة ؟ من هم الذين كتبوا قبله ، ومن هم الذين جاءوا بعده ؟ ولم أخذت قصته هذا الشكل ولم تأخذ ذلك الشكل الآخر ؟ بمعنى أن الباحث فى هذه الحالة يملك الأداة التى تعاونه فى معرفة الدوافع ، وتمييز الأصوات من الأصداء ، لأنه يحيا مع الحياة الأدبية والنقدية والثقافية والسياسية ككل .

ولا يقف دور الصحافة بالنسبة للباحث فى القصة القصيرة عند هذا الحد ، وإنما يتعداه إلى أبعد من ذلك بكثير . ولعل أهميتها تنبع من كونها فن تسجيل الوقائع اليومية بدقة وانتظام وذوق ، مع استجابتها لرغبات الرأى العام وتوجيهه ، والاهتمام بالجماعات البشرية ، وتناقل أخبارها ، ووصف نشاطها ، بشكل يجعلها أشبه بالمرآة تنعكس عليها صورة الجماعة وآراؤها وخواطرها . فالصحافة أداة هامة فى تكوين الرأى العام الداخلى والخارجى ، وهى مسئولة أصلا عن كيفية تكوينه . وقد عرفها المرحوم الدكتور « محمود عزمى » بقوله (إنها وظيفة اجتماعية مهمتها توجيه الرأى العام عن طريق نشر المعلومات والأفكار الخيرة الناضجة ، مفعمة ومنسابة إلى مشاعر القراء فى خلال صحف دورية) [1].

وهكذا تعاون الصحافة الباحث فى القصة القصيرة المصرية بشكل أو بآخر . من ذلك أنها تحيطه علماً بكل ما يدور فى جوانب المجتمع : السياسية والاقتصادية والفكرية والاجتماعية . وهى التى تصور له سلوك الأفراد ، ونزعاتهم ، وميولهم ، ومشكلاتهم الرئيسية . وتعطيه صورة عن اتجاهاتهم أولا بأول ، ومواقفهم النفسية والفكرية إزاء القضايا التى كانت تعترض طريق حياتهم . وهذه كلها تشكل فى مجموعها الجو العام أو المناخ الطبيعى الذى ولدت وتولد فيه القصة القصيرة . وبالتالى فإنها تخدم الباحث فى القصة القصيرة إذا ما قام بعملية الشرح والتفسير والتحليل .

وثمة دافع آخر يضطر الباحث إلى الاعتماد على الصحافة فى هذه الفترة . فقد تأثرت اتجاهات القصة المصرية القصيرة إلى حدما باتجاهات الصحف آنذاك .

يتضح لنا ذلك إذا عرفنا أن دارسى الصحافة يقسمونها إلى قسمين : صحافة رأى ، وصحافة خبر . أوكما يذهب « كارل بيمر Karl Bamer » : صحف الجماعات ، وصحف الجماهير [2] .

وإذا ما عرفنا ذلك استطعنا أن نتبين ملامح اتجاهات القصة القصيرة ، وتتبعنا نشأة كل اتجاه ، وبواعثه وأبرز أعلامه ، وخصائص كتابه ، والعوامل التى أدت إلى ظهوره ، من خلال الصحيفة أو المجلة . وقد عرفت صحافتنا النوعين السابقين معاً ، وضمت إليهما نوعاً ثالثاً لا إلى صحافة الرأى يحنو ، ولا إلى صحافة الخبر يميل ، وإنما يصطبغ بصبغة أدبية أو فنية أو فكرية .

فى الفترة بين ١٩٣٦ و ١٩٤٠ صدرت عدة صحف جديدة بمصر ، كانت معظمها ذات سياسة

---

(١) « الصحافة العربية » - أديب مروة - منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت ١٩٦١ - ص ١٧

(٢) « الصحافة كمصدر للتاريخ » - دكتور حسنين عبد القادر - الطبعة الأولى - ١٩٥٨ - ص ٦٠ .

حزبية معينة تنطق بلسان بعض الأحزاب ، وقد اشتد ساعدها ، وساعدتها الحكومات التى كانت تمثل هذه الأحزاب على الانتشار ، حتى وصل عدد الصحف اليومية الصادرة فى مصر عام ١٩٤٠ ما يزيد على العشرين صحيفة ؛ منها « الأهرام » ، « المقطم » ، « البلاغ » ، « الوفد المصرى » ، « الدستور » ، « مصر » ، « الوادى » ، « الدفاع » ، « المساء » ، « أبو الهول اليومى » ، « الاتحاد » ، « مصر الفتاة » ، « الحال » ، « مسامرات الشعب » ، « الثغر » ، « اللواء القومى » . عدا الصحف التى كانت تصدر مرتين فى الأسبوع وعددها عشر ، بيد أن الصحف والمجلات الأسبوعية بلغ عددها أكثر من سبعين صحيفة ومجلة .

وبرغم توقف عدد كبير من هذه الصحف خلال الحرب العالمية الثانية ؛ بسبب غلاء الورق ، وفرض الرقابة على الصحف بشكل صارم ، فقد بدأت تظهر صحف جديدة بعد أن وضعت الحرب أوزارها ، وتكشفت اتجاهات جديدة لم تكن معروفة من قبل . ولم تتخلف الفترة التى أعقبت ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ فى هذا المجال ؛ وشهدت هى الأخرى صدور مجموعة من الصحف والمجلات كانت تبرز بين حين وآخر اتجاهات كتابها ، ودعواتهم ، وأفكارهم ، وما يؤمنون به من قيم فنية وفكرية .

وبإمعان النظر فى القصص القصار التى كانت تنشرها تلك الصحف والمجلات ، سنلاحظ أن كتاب القصص الرومانسية كانت لهم صحفهم ومجلاتهم . وكذلك الكتاب الواقعيون لم يكونوا ينشرون قصصهم إلا فى مجلات وصحف بعينها . ويزداد الأمر جلاءً بالنسبة للكتاب التقدميين الذين كانت قصصهم تصدر عن التزام معين . فلم نصادف كاتباً رومانسيًّا ينشر فى صحيفة أو مجلة أكثر كتّاب القصة القصيرة ، فيها واقعيون أو اشتراكيون مثلا . وعلى العكس من ذلك لم نجد كاتباً تقدميًّا يكتب قصصاً قصيرة فى مجلة أو صحيفة اصطبغت قصصها بصبغة تختلف عن عقيدته وثقافته ومنحاه الفكرى والأدبى معاً .

فاتجاه القصص القصيرة المنشورة فى « شهر زاد » و« الصاعقة » و« ياهوه » و« الكشكول » و« أنا وأنت » و« بابا صادق » يختلف عن اتجاه القصص القصار الموجودة فى مجلات « الجامعة » و« الـ ١٠ قصص » و« الـ ٢٠ قصة » وبعدها « الاثنين والدنيا » و« آخر ساعة المصورة » و« المصور » و« الراديو المصرى » و« أخبار اليوم » و« حواء الجديدة » و« الجيل الجديد » ، وهو بكل تأكيد يتباين كلية مع ماكانت تنشره « الفجر الجديد » و« التطور » و« الأديب المصرى » ثم « النداء » و« المصرى » و« الجمهورية » و« الشعب » و« الهدف » و« الثورة » . بيد أن المجلات الأدبية ، أو المجلات التى لم يكن خطها السياسى والفكرى والاجتماعى واضحاً ، أو تلك المجلات المحافظة ، كثيراً ماكنا نصادف بها قصصاً قصيرة تمثل اتجاهات متعددة . ففيها القصص ذات الاتجاه الرومانسى ، والقصص التى تنحو منحى فكريًّا ، وأخرى تلتزم بالواقعية الاشتراكية . مثال

ذلك « الرسالة » و« الثقافة » و« الرواية » و« الهلال » و« روز اليوسف » . وقد نجد لهذه الظاهرة تبريراً اقتصاديًا يتعلق بمصلحة الجريدة ، ومستقبلها ، ونسبة توزيعها . ذلك أن رئيس التحرير ، أو المشرف على صفحة القصة بالصحيفة أو المجلة ، يسعى فى المقام الأول إلى اختيار القصص التى تجذب قارئ صحيفته أو مجلته ، والتى تربط قارئه بها قبل أى إنسان آخر . لأن قارئه تعود منه نمطاً معيناً فى الفكر ، والسياسة ، والاقتصاد ، والتحليل ، والنقد . بله والكتب التى يقدمها له ، والأحداث التى يعرضها عليه ، والشخصيات التى يعرفه بها . فأولى به إذن أن ينتخب له القصة القصيرة التى تواكب فكر الصحيفة واتجاهها السياسى ، وأسلوبها الفنى على حد سواء . أما إذا حاول تقديم قصص لا تنبع من مناخ المجلة أو الصحيفة . فإن قارئه سوف يهرب باحثاً عن القصة فى مكان آخر ، وهذا لا يفيد الصحيفة أو المجلة ماديًا بطبيعة الحال .

فليس بعجيب بعدئذ أن يكون « لآخر ساعة » و« المصور» و« حواء الجديدة» و« الفكاهة» و« الراديو المصرى» و« الاثنين» قراؤها من فئات وطبقات وأفراد ذوى ثقافات وتطلعات معينة. وأن يصبح لـ « المصرى» و« الجمهورية» و« الشعب» و« القصة» و« قصص للجميع» قراؤها المعينون أيضاً ، لأنهم يجدون عند كتّاب القصة القصيرة فى هذه الصحف والمجلات مالا يظفرون بمثله فى غيرها من الصحف والمجلات والدوريات .

فقد احتفلت مجلات النوع الأول بالطبقة البورجوازية ، وحاولت تصوير حياتها اللاهية العابثة ، والتعبير عن قيم أفرادها ، وسلوكهم ، وآمالهم . وحظيت المرأة ، والعلاقات العاطفية والجنسية ، بنصيب موفور . وبلغ بها الانحصار داخل حدود بوتقة الطبقة البورجوازية حدًّا يشعر معه قارئ هذه القصص فى تلك المجلات أن ليس بالمجتمع إلا الفتيات المدلهات المترفات غاية الترف ، والفنانون الحالمون ، ومشكلات القلب والعاطفة والوجدان والجنس وما شابه ذلك .

على حين اهتمت مجلات النوع الثانى بالطبقات الكادحة ، من الفلاحين والعمال والحرفيين والبائعين الجائلين ، وأصحاب الحرف اليدوية البسيطة ، وكشفت بوعى عن مأساتهم الحقيقية ، ووجودهم الواقعى غير المزيف ، وعوامل تعاستهم ، وعلاقتهم بالمالكين إن فى الأرض أو فى المتجر . ونظرت إليهم نظرة كلية شاملة من خلال واقع حياتهم اليومى ، وعلاقاتهم بوسائل الإنتاج وأدواته ، ثم علاقتهم بأجهزة الدولة ومؤسساتها .

ومن ناحية الشكل ، والبناء الفنى ، فإن القصص القصيرة التى كانت تقدم لقارئ النوع الأول ، لم تكن تحفل بأصول الفن القصصى ، وأسسه ، وتقنياته ، لأنها أولا وقبل كل شىء تستهدف تزجية وقت فراغ أبناء وبنات الطبقة البرجوازية الكبيرة ، وتسليتهم ، وترفيههم .

ويدل على هذا من بعض الوجوه أن مجلة (الاثنين) فى أواخر عام ١٩٤٦ وأوائل عام ١٩٤٧

أخذت تنشر نوعاً من القصص تنقصه النهاية أو الخاتمة أو ذروة الحدث . ثم تعقد بين القراء استفتاءً حول هذه الخاتمة ، وتسألهم عمّ تكون ، أو عمّ يكون موقفهم لو أنهم كانوا فى مكان البطل ؟ ، وهكذا . وقد فعل شيئاً من هذا «محمود كامل» فى مجلة «الجامعة» من قبل .

وقد تلجأ إلى أسلوب الرسائل المتبادلة ، أو الاعترافات ، أو سرد الذكريات ، أو القصة الحوارية التى تستند إلى عنصر الحوار وحده ، بين البطل والبطلة ، كما تلجأ إلى المفاجآت المفتعلة ، والخواتيم غير المعقولة وغير المتوقعة .

لكن قصص النوع الثانى من المجلات ، كان يبدو عليها أنها تحترم قارئها احتراماً كبيراً ، فحرصت على أن تقدم له واقعه مضافاً إليه شىء ما يدفعه إلى تغيير هذا الواقع . لذلك لم تعبث بوقته ، وأعطته فى كل قصة قصيرة جرعة تساعده على فهم الواقع ، والإحاطة بكل تفصيلاته . وحاولت أن يكون هذا عن طريق القصة الفنية مكتملة العناصر إلى حد ما ، حتى تقنعه ، وتضيف إليه جديداً .

هذه هى الأسباب التى تلزم دارس اتجاهات القصة المصرية القصيرة بالاعتماد على « الصحافة » أساساً : مضافاً إليها ما سبق أن ذكرناه فى دراستنا لتطوير فن القصة القصيرة فى مصر [1] . لأننا لم نجد حتى الآن ما يرقى مصدراً إلى مستوى الصحافة فى دراسة تاريخ القصة المصرية القصيرة ، واتجاهات كتابها ، ومراحل تطورها ونموها وازدهارها ، والعوامل التى ساعدت على ذلك كله .

يؤكد ذلك أيضاً أن الدوافع إلى الاعتماد على « الصحافة » لا تزال باقية كما هى لم تتغير . فعلى الرغم من كثرة المجموعات القصصية ، وانتشارالطباعة ورقيها ، وازدياد عدد الناشرين ، فإننا وجدنا كتّاباً للقصة القصيرة لم يجمعوا بعد ما كانوا قد نشروه مسبقاً فى الصحف والمجلات من قصص قصار . مثل «محمود عزت موسى» و«محمد يسرى أحمد» و«محمد أحمد شكرى» و«حسين مؤنس » و « محمد حسين هيكل » و « مصطفى مشعل » و « محمود صبحى » و « على الدالى » و « فؤاد فهمى » و «إبراهيم ناجى » . وهؤلاء جميعاً أسهموا فى ميدان القصة القصيرة ، وكتبوا كثيراً من القصص القصار التى نشرتها لهم صحف ومجلات الفترة التى ندرسها ولكنهم حتى الآن لم يطبعوها فى كتب مستقلة .

أما من أصدر منهم مجموعات قصصية ، فالغالب أنهم لم يضمنوا هذه المجموعات كل القصص التى نشرتها لهم الصحف والمجلات ، إذ أن عملية الاختيار لديهم تخضع لعوامل كثيرة بعضها يتصل بالفن ، وبعضها يتعلق بالظروف السياسية ، وبعضها الآخر يرتبط بمزاج الكاتب وهواه الخاص ، أو ربما لأنه لا يجد الناشر الذى يقبل طبع ونشر وتوزيع مجموعته القصصية ؛ فليس كل ما كتب «يوسف جوهر» و «يوسف حلمى» و «زكريا الحجاوى» و «محمد صدقى» و «إبراهيم حسين العقاد» قد جمع

(١) انظر «تطور فن القصة القصيرة فى مصر» – سيد حامد النساج – دار الكاتب العربى ١٩٦٨ ص ١١ و١٢ .

وضم وطبع فى مجموعة قصصية .

يضاف إلى هذا أن من كتّاب القصة القصيرة فى الثلاثينيات والأربعينيات ، من أغفلوا عامدين كثيراً من القصص التى كتبوها آنذاك ، حينما بدءوا فى الخمسينيات – وبالذات بعد قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ – يجمعون قصصهم لينشروها فى كتب مستقلة . ذلك أنهم ووجهوا بتغير المجتمع سياسيًّا واجتماعيًّا واقتصاديًّا وفكريًّا ، مما يجعل قصصهم بعيدة عن المناخ الذى سوف يعاد نشرها فيه ، وبالتالى تكشف حقيقة الكاتب ، وتفقده الجمهرة القارئة . فالقصة التى كتبت فى ١٩٣٣ أو ١٩٣٥ أو ١٩٣٨ أو ١٩٣٩ معبرة عن التمايز الطبقى ، ومستهدفة إعلاء شأن الطبقة البورجوازية ، وتسليط الأضواء على قيمها وكل ما تعتبره مثاليات أخلاقية خاصة بها ، لن تقبل من قارئ ما بعد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ والمناخ الثقافى والفكرى ، والأرضية الاجتماعية ذاتها بسبيلها إلى أن تهتز ، لذا فإن الكاتب يضطر إلى إغفال مثل هذه القصص وتجاهلها تجاهلاً تامًّا ، واختيار غيرها لكى تقدم إلى قارئ الخمسينيات والستينيات الذى يختلف نوعاً عن قارئ الثلاثينيات والأربعينيات وفقاً لتغير الظروف والعوامل المحيطة ، لكن الباحث المنصف والدارس الجاد عليه ألا يكتفى بما اختاره الكاتب وانتقاه . خاصة إذا كان مهتمًّا بالبحث عما إذا كانت القصة القصيرة قد استطاعت أن تعطينا صورة لمجتمعنا أم لا ؟ ! . . فالقصة القصيرة – دون شك – ترتبط بالمجتمع ارتباطاً قويًّا ، ولا يمكن لها أن تنفصل عنه ؛ فهى النبض الخفاق لكل ما يعتمل فى أعماقه .

ولعل من أسباب الاعتماد على « الصحافة » كذلك أننا كنا نلاحظ أن بعض كتّاب القصة القصيرة كانوا يصدرون قصصهم فى الصحيفة بكلمة قصيرة تعبر أحياناً عن موقفهم الاجتماعى ، وأحياناً أخرى عن تمثلهم لقضايا الإنسان المصرى ، وأحياناً ثالثة عن الأسباب التى دفعتهم إلى كتابة القصة . وإذا ما رحنا نقرأ فى مجموعاتهم القصصية وجدناهم يحذفون هذه المقدمات القصيرة على الرغم من أهميتها العظيمة بالنسبة للدارس أو الباحث فى هذا الميدان ويتضح ذلك من دراستنا لقصص كل من « إبراهيم المصرى » و « سعد مكاوى » و « عبد الرحمن الخميسى » و « محمود كامل » المنشورة فى الصحف والمجلات .

وفوق ذلك كله فإن مما يلزم دارس القصة القصيرة بحتمية الاستناد إلى « الصحافة » ، أننا ما زلنا حتى الآن نجد كتّاب القصة القصيرة ينشرون مجموعات قصصية ، تحوى قصصاً سبق لهم نشرها فى أعوام متقدمة جدًّا . وقد نعجب إذ نقرأ لمحمود كامل فى مجموعتيه « أرواح بين السحب » و « لوحات وظلال » اللتين صدرتا فى ١٩٦٠ و ١٩٦١ قصصاً قصيرة نشرها قبل ذلك بنحو ثلاثين عاماً فى ١٩٣٣ و ١٩٣٤ و ١٩٣٧ ، دون أية إشارة إلى ذلك .

ثم إن « إبراهيم المصرى » فى مجموعته (الباب الذهبى) الصادرة عن الدار القومية للطباعة والنشر

١٩٦٣ نراه يختار كثيراً من قصصه القصيرة التي كان قد أذاعها ونشرها على الجمهور القارئ منذ عشرين عاماً ، وبالتحديد فى ١٩٤٣ و ١٩٤٤ و ١٩٤٥ . ونفس الحكم ينطبق على مجموعاته الأخرى السابقة زمنيًّا على هذه المجموعة . وهو لا يذكر على الإطلاق إن كانت هذه القصص قد نشرت من قبل أم لا !

كذلك فإن « يحيى حقى » حينما أصدر (قنديل أم هاشم) ١٩٥٤ ضمنها بعض القصص القصار التى نشرت قبل ذلك بأعوام طويلة . مثل قصة « السلحفاة تطير » التى نشرت فى « السياسة الأسبوعية » بتاريخ ١٩٣٩/١٢/١٦ – العدد ١٥٠ – ص ٢٠. وقصة « كنا ثلاثة أيتام » – « الثقافة » – ١٩٤٢/٩/١ – العدد ١٩٢ – ص ١٢ . وقصة « القديس لا يحار » – « الرسالة – ١٩٤٠/٩/١٦ – العدد ٣٧٦ – ص ١٤٦٦ .وبالنسبة لمجموعته (دماء وطين) الصادرة فى سبتمبر ١٩٥٥ فإنها تضم إلى جانب قصة « البوسطجى » التى نشرت عام ١٩٣٤ ، قصة « قصة فى سجن » وهى التى سبق نشرها فى « المجلة الجديدة » الأسبوعية – ١٩٣٥/٥/٨ – العدد ٤٦ – ص١٠ – وقصة « أبو فودة » – « السياسة الأسبوعية » – ١٩٣٣/٢/٣ .

كما أن « يوسف جوهر » يصدر مجموعته القصصية (نار ورماد) عن دار المعارف عام ١٩٦٦ . وإذا بها هى الأخرى تحوى قصصاً يرجع تاريخها الفنى إلى أعوام ١٩٤٢ و١٩٤٤ و١٩٤٨ و١٩٥٢ .

وعلى هذا النحو يصدر « عبد الرحمن فهمى » مجموعة (العود والزمان) ١٩٦٩ ، وتشهد قصصها أن الغالبية العظمى منها قد ولد قبل هذا التاريخ بكثير فى ١٩٥١ و١٩٥٣ و ١٩٥٤ و ١٩٥٥ و١٩٥٧ عدا قصتين اثنتين نشرتا عام ١٩٦٦ .

وإذا كانت قلة قليلة من الكتّاب فى هذه الأيام يحرصون على تسجيل تاريخ كتابة القصة أو تاريخ نشرها لأول مرة ، فإن هذا لا يمنع من ضرورة الأخذ بالصحيفة أو المجلة ، والاعتماد عليها كمصدر رئيسى وهام ، دون إغفال مطلق للمجموعة القصصية ؛ ولكنها – فى رأينا – تحتل المرتبة الثانية من حيث إنها وثيقة دراسية ما دام صاحبها كان قد سبق له أن نشر إنتاجه القصصى الذى تضمه هى بين صفحاتها فى الصحف والمجلات مسبقاً . غير أنها تصبح المصدر الوحيد إذا كانت هى وحدها الأثر الباقى للكاتب الذى يشهد بأنه كتب وأبدع فى القصة القصيرة . فالرجوع إليها فى الحالة الثانية أمر لازم ولا مفر منه ، أما الاعتماد عليها فى الحالة الأولى ، فإنه يغنى ويكفى فقط من يريد أن يكتب مقالاً أو بحثاً قصيراً يعرف فيه بالكاتب أو المجموعة لا أكثر.

* * *

وإذا كان على الباحث فى « اتجاهات القصة المصرية القصيرة » أن يتحمل وحده عبء مواجهة

المشكلات والصعوبات الآنفة ؛ فإن الدراسة تلزمه كذلك بضرورة النظر إلى نتاج كتّاب القصة القصيرة نظرة كلية شاملة .

ذلك أن كل لون أدبي يمارسه الكاتب الواحد ، يؤثر فى الألوان الأخرى التى ينتجها ، ويتأثر بها أيضاً . ومعروف أن كثيراً من كتاب القصة المصرية القصيرة لم يتخصصوا فيها وحدها ، بمعنى أنهم لم يحصروا جهودهم كلها فى محاولة كتابة القصة القصيرة ليس غير . بل إنا نراهم يعالجون الرواية ، والمسرحية ، أو يكتبون فى النقد ، وتاريخ الأدب ، والدراسات السيكولوجية ، والعلمية ، والفنية ، وغيرها من ألوان النشاط الفكرى والعقلى والوجدانى .

ومن هنا يتحتم على الباحث فى القصة القصيرة أن يتعرف على إنتاج الكاتب وآثاره ككل ، وأن يضع يده على ما أبدعه كتّابها فى مجالات الخلق الأخرى . وما دامت كلها قد صدرت عن كاتب واحد ؛ فإنها فى مجموعها تشكل فى النهاية « اتجاهاً » واضحاً له . والقصة القصيرة حينئذ تكون شريحة من الكاتب ، ونتاج تفاعل مثل هذه الجوانب عنده ، بقدر ما إن الكاتب نتاج تفاعل مجموعة من الظروف والملابسات والعوامل السياسية والاقتصادية والفكرية والثقافية والدينية داخل المجتمع .

بمعنى أنه لا يمكن النظر إلى القصة القصيرة منفصلة عن الكاتب من جهة ، ولا مبتورة الصلة عن نتاجه المتنوع من جهة ثانية ؛ اعتقاداً بأن ثمة عملية أخذ وعطاء لا تنقطع بين هذه الأجناس بعضها والبعض الآخر ، عند الكاتب الفرد . وقلما نجد كاتباً للقصة القصيرة لم يتأثر فى فنه القصير بما يمارسه فى غيرها من الفنون الأدبية . ولن يصل الباحث إلى مثل هذه النتيجة إلا بعد معايشة طويلة لإنتاج الكاتب كله .

« فإبراهيم المصرى » فى قصصه القصيرة التحليلية متأثر بكتاباته الغزيرة فى الحب ، والعواطف ، وتحليل المشكلات والأزمات القلبية والنفسية . وبالمثل نجده متأثراً بمقالاته التحليلية التى تناول فيها الحياة الخاصة لكبار الفنانين والأدباء والفلاسفة والمفكرين ، وكذلك برواياته التى تعرض فيها لنفس الموضوع ، ومسرحياته التى كتبها معالجاً بعض الغرائز ، ومظاهر السلوك ، والحب ، والغيرة والأنانية .

ولا تعدو روايات « محمود كامل » عن أن تكون قصصاً قصيرة ممطوطة بأحداثها ، وشخوصها ، وموضوعاتها والحوار الذى يتفوه به أبطالها ، وكأنه ينهل للفنّين من منهل واحد .

و« محمد عبد الحليم عبد الله » لا يختلف فى رواياته الطويلة عنه فى قصصه القصيرة . إن الأسلوب ، والموضوع ، وانتخاب الألفاظ ، وتقديم الشخوص ، لا افتراق بينها فى كثير أو قليل . فقصصه القصيرة لا تبعد عن أن تكون روايات مضغوطة بصورة أو بأخرى .

على حين يتأثر كل من « يوسف جوهر » و« أحمد جلال » المخرج السينمائى ، فى قصصهما القصيرة ، بما كانا يمدان به السينما المصرية من قصص ، وسيناريو ، وحوار . مما يضطر الباحث أحياناً

إلى الرجوع إلى الأفلام التى أسهم فيها كل منهما ، وبخاصة « أحمد جلال » الذى أخرج عدداً من الأفلام السينمائية ، وألف إلى جانب ذلك قصتها ، وكتب لها السيناريو والحوار فى آن معاً .

ويبدو « عبد الرحمن الشرقاوى » فى قصصه القصيرة متأثراً بأسلوبه الشعرى الرقيق العذب من ناحية ، وبموضوعاته الاجتماعية ، وآرائه التقدمية والاشتراكية من ناحية أخرى . وتكاد تكون قضايا الإنسان فى القصة عنده ، هى بعينها قضاياه فى رواياته الطويلة ، وكتاباته النثرية المتنوعة .

ويجمع « عبد الرحمن الخميسى » بين رومانسيته فى شعره ، وثوريته فى مقالاته الاجتماعية التى تناصر العمال والفلاحين ، وتطالب بالتغيير الثورى والجذرى .

ويغلب ميل « يوسف الشارونى » إلى البحث والتنقيب والاستقصاء ، وفرض الفروض . ثم الانتهاء إلى نتيجة منطقية ، فى دراساته ومقالاته وأبحاثه الأدبية . كل هذا يظهر له تأثير مباشر فى قصته القصيرة ، حيث يجمع لها المعلومات ، ويملؤها بالمعارف الجديدة ، ويتصل من أجلها بأقاربه ، يناقشهم ، ويسألهم ، ويستمع إليهم ، ويدون الملاحظات ، ويسجل الانطباعات ، ولا يغفل تعليقاتهم بأى حال من الأحوال ، ثم لا يلبث أن يقرأ ويقرأ ، ويكتب حصيلة هذا كله فى قصة قصيرة تدور حول « فكرة » معينة .

أما « شكرى عياد » فى نظراته النقدية ، وتحليله الموضوعى للقصة القصيرة ، ووقوفه عند خصائص ومميزات هذا الفن ، ووعيه بأساليب كتّاب القصة القصيرة العالميين ، وإحاطته بتراثها العربى والغربى ، فقد أدى به هذا إلى أن تأتى قصته القصيرة مكتملة فنيًّا وفقاً للشكل المتعارف عليه عالميًّا .

ولا تفلت قصة « توفيق الحكيم » القصيرة من أسر مذهب « التعادلية » فى الفن والحياة ، وهو ما نادى به توفيق الحكيم فترة طويلة من الزمن . كما يترك « المسرح الذهنى » بعض بصماته على موضوعاتها ، وكذا اختياره للشخوص غير الواقعين ، والحوار الفلسفى الميتافيزيقى البحت .

وعلى هذا النحو يمكن فهم وتحليل ودراسة اتجاهات القصة القصيرة عند الكتّاب الذين لم يقصدوا القصة القصيرة لذاتها ، ولم يتوفروا على الإبداع فيها وحدها دون غيرها من الألوان والأجناس الأدبية الأخرى : « مصطفى محمود » ، « أمين يوسف غراب » ، « محمود السعدنى » ، « يوسف السباعى » ، « نعمان عاشور » ، « سعد الدين وهبه » ، « سعد مكاوى » ، إبراهيم ناجى » ، « عبد الحميد جودة السحار » ، « نجيب محفوظ » ، « عبد الرحمن فهمى » ، « صلاح حافظ » ، « لطفى الخولى » . « فاروق خورشيد » ، أحمد كمال زكى » ، « سهير القلماوى » ، « جاذبية صدقى » ، « يحيى حقى » ، وغيرهم وغيرهم .

وربما يكون ذكر هذه الأمثلة ، والاستطراد فى سرد عدد كبير من النماذج ، أدعى إلى تبيان ما هو مطالب به دارس اتجاهات القصة المصرية القصيرة فى هذه الفترة ، من إلمام تام بكل ما خلفه كتّابها

من آثار قصصية وغير قصصية ، حتى يأتى حكمه على اتجاه القصة القصيرة عند الكاتب ، نابعاً من دراسة شاملة لاتجاهاته فى الميادين الأخرى .

وهذه فى الحقيقة مشكلة جد خطيرة تضاف إلى المشكلات التى يتحتم عليه أن يصادفها أثناء بحثه وأن يتغلب عليها . وهى أيضاً فى النهاية ترتبط ارتباطاً قويًا بما يمكن أن يعتبر أحد مصادره فى الدراسة ، إلى جانب الصحف والمجلات والدوريات ، وكذا المجموعات القصصية .

* * *

ليس معنى هذا أن تقف مراجع الدارس لاتجاهات القصة المصرية القصيرة عند هذا الحد من الاكتفاء بالرجوع إلى ما أبدعه كتابها فى غيرها من مجالات الخلق والإبداع والابتكار ، بل إن البحث فى ذاته يستلزم اعتماد الباحث على ما قد يتوافر لديه من مراجع متعددة ، تدرس مجتمعنا فى هذا الإطار الزمنى من شتى جوانبه . بمعنى أنه يصبح فى حاجة ماسة إلى الاطلاع على كتابات المتخصصين والدارسين والباحثين ، لا فى مجال الأدب وفنونه ، أو النقد الأدبى ومدارسه ، ولكن أيضاً ، وبنفس الدرجة من الأهمية ، الاعتماد على مؤلفات المتخصصين فى الاقتصاد ، والسياسة ، والتاريخ ، والفلسفة ، والمذاهب السياسية والاجتماعية ، وعلم النفس ، وعلم الاجتماع ، والسينما ، والفنون التشكيلية .

والواقع أن أى دارس للقصة القصيرة بخاصة ، وللأدب الحديث بعامة ، لن تكون لنتائجه القيمة المرجوة إن لم تستند دراسته إلى معرفة تامة ، ووعى عميق ، بتلك العلوم والمعارف الإنسانية . فكما أننا لا نستطيع النظر إلى القصة القصيرة منفصلة عن الكاتب وإنتاجه المتنوع ، فإنا لا نملك الفصل بين القصة القصيرة والمجتمع بما يعتمل فى جنباته ، وما يضطرب فى أنحائه المتشعبة والمعقدة . ولعل القصة القصيرة هى ذلك النوع من الكتابة الفنية الذى يتأثر أكثر ما يتأثر بالأحداث اليومية فى المجتمع ، إذ تلتقط لحظة من اللحظات العابرة فى حياتنا ، وتعمقها ، ثم تسير بها فى مجرى واحد ينتهى باستكشاف معانيها وإلقاء الضوء على مغزاها . والفن عموماً فى مجاليه الإبداعى والنقدى ، مرتبط بالمجتمع ارتباطاً وثيقاً . فالصلة بين الأدب والمجتمع قوية لا يمكن لها أن تنفصل ، والارتباط بينهما ارتباط عضوى . وهذا يجعل فهم القصة القصيرة فهماً صحيحاً ، وتفسيرها وتحليلها ، وإدراك أبعادها ومراميها ، ثم بعدئذ تقويمها ، لا يتم بصورة دقيقة ومكتملة دون أن يتسلح الباحث بأدوات ومعارف أساسية يقف فى مقدمتها وعى عميق بالظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية فى المجتمع ، حتى يستطيع الناقد أو الباحث أو الدارس ربط القصة القصيرة بالمجتمع ، وبتطور حركته فى مدارها التصاعدى .

وكما أن التطور الداخلى لدراسة ما يتأثر بالحركات الفكرية التى تحيط بها ، وبالثقافات التى

تعاصرها ؛ فكذلك نلاحظ أن القصة المصرية القصيرة قد تأثرت إلى حد كبير جدًّا بكل هذا مجتمعاً . خاصة أن الفترة من ١٩٣٣ – ١٩٦١ قد شهدت تغييراً ملحوظاً ، وتطوراً ظاهراً على الصعيد المحلى ، بمثل ما حفلت بعدد من التيارات السياسية ، والفكرية ، والحركات الاجتماعية ، والتقدم العلمى ، على المستوى العالمى ، مما كان له تأثير غير منكور على تطور الفنون والآداب بعامة ، وفن القصة القصيرة بخاصة .

وما أكثر ما يكون بين الظواهر من ترابط وتشابك وتبادل فى التأثير ، لا سيما إذا كانت هذه الظواهر تتعلق أول ما تتعلق بحياة الإنسان وتفكيره ومشاعره وأحاسيسه . فالتطور العلمى للفرد وللمجتمع على السواء ، لا يلغى حساسية الإنسان ، ولا يطفئ عاطفته ، ولا ينفى ثقافته الوجدانية العميقة ، بل إنه ينميها ويطورها ويعمل على تهذيبها وتنقيتها . وليس ثمة تناقض على الإطلاق بين العقل والقلب ، بين الفكر والوجدان ، بين النظرية والتطبيق . بين العلم والفنون والآداب ، أو بين التقدم الآلى والقيم الثقافية والأخلاقية للإنسان . ولقد يخطئون كثيراً من يأخذون الفصل السطحى بين هذه الدراسات على علاته ، فيضعون بين بعضها والآخر حواجز وحوائل ، ناسين أن الإنسان وحدة متماسكة فى تاريخه ، وذوقه ، ونفسه ، وأدبه ، واجتماعه ؛ وأنه من الضرورى أن تتعاون الدراسات فى هذه الميادين تعاوناً علميًّا مثمراً خصباً .

ومن ثم تبرز قيمة هذه الدراسات فى تلك المجالات بالنسبة لدارس القصة المصرية القصيرة . إذ عليه أن يطلع على مئات المراجع والمصادر والمؤلفات التى صدرت فى كل الميادين التى ترتبط بمجتمعنا ارتباطاً مباشراً أو غير مباشر ، لأنها تفيده فى التفسير والتحليل ، وتحديد الاتجاهات الموضوعية والفنية لكتّاب القصة القصيرة ، وتعاونه بصفة دائمة على معرفة الأسباب والدوافع ، والتعمق فيما وراء القصة القصيرة ، والإحاطة بأبعاد كل اتجاه وملابساته .

بهذا نضيف مصدراً جديداً من مصادر الدراسة ومراجعها ، بقدرّ ما نضع أمام الباحث صعوبة لاتقل عن الصعوبات السابقة ، والتى تحتاج منه إلى أن يقوم وحده بجهد مضاعف حتى تكون لديه إحاطة شاملة بالمعارف والعلوم التى حددناها ، وكان الأولى أن تسبقه فى هذه الميادين جهود جماعية مشتركة لمجموعة من الباحثين والدارسين والمتخصصين ، كل فى فرع تخصصه ومجال بحثه .

* * *

وما دمنا بصدد الحديث عن المراجع والمصادر التى يعول عليها الباحث فى مثل هذا الموضوع ، فإنه يبقى علينا أن نشير إلى أننا كنا حريصين دائماً على الاختلاف إلى الكتّاب أنفسهم ، والتردد عليهم بين الحين والحين ، سواء فى ذلك من كتبوا القصة القصيرة ، أو من عاصروا الفترة وكان لهم اتصالهم

المباشر بالحياة الأدبية والثقافية فيها ، أو ممن أسهموا فى نقد الآثار القصصية وتوجيه كتّاب القصة القصيرة بشكل أو بآخر .

ولا يخفى أن «المقابلة» فضلا عن أنها الأسلوب الوحيد فى كثيرمن الميادين مثل الطب والصحافة والمحاماة والخدمة النفسية والاجتماعية ، وإدارة الأعمال ؛ فإنها أداة هامة للبحث مشتركة بين كل العلوم الاجتماعية.إذ يلجأ إليها علماء الأنثروبولوجيا والاجتماع فى جمع البيانات ، كما أنها طريقة أساسية للحصول على المعلومات فى بحوث الرأى العام ، وفى الدعاية ، والعلاقات العامة ، والعلاقات الصناعية . وفيها يحاول القائم بالمقابلة الحصول من الشخص الآخر أو من الأشخاص الآخرين على معلوماتهم أو تعبيرهم عن آراء أو اتجاهات أو إدراكات أو مشاعر أو دوافع أو سلوك عام أو خاص ، فى الماضى أو فى الحاضر .

وجدير بالذكر أن اتصالنا بالكاتب كان يأتى فى مرحلة زمنية لا حقة لمسحنا الصحف والمجلات ، وإعدادنا « فهرست » بإنتاجه المتناثر هنا وهناك ، ومجموعاته القصصية ، وبعد تفهم وتحليل دقيقين لأسلوبه الفنى فى القصة القصيرة ، واتجاهه فى كتاباته الأخرى إن كان له نشاط إبداعى آخر فى غير القصة القصيرة . وتعد هذه المعرفة المسبقة لإنتاج الكاتب ، وفكره ، ومنحاه ، بمثابة الأسلحة التى يتسلح بها الباحث إزاء مواجهته للكاتب ، ومجادلته معه ، وحواره الموضوعى حول فنه . وهى تمكنه بشكل فعال من أن يقف على الحقائق ، ويستخلص النتائج ، ويحدد الاتجاهات بموضوعية وحيادية .

فعلى الرغم من أن « المقابلة » تكاد تكون خطوة واقعية وإيجابية بالنسبة للباحث الذى يتعرض فى دراسته لكثير من كتاب القصة القصيرة الأحياء ، فإنها من ناحية أخرى قد تتعرض لتحريف وتزييف كبيرين . وعلى الباحث إذن أن يأخذ أقوال الكتاب ، وملاحظاتهم ، ووجهات نظرهم ، ونقدهم لغيرهم ، وما يتصل بهذا كله من قريب أو من بعيد ، بحذر شديد وحيطة جادة .

ولا يعنى هذا بطبيعة الحال أن « المقابلة » غير ذات جدوى أو نفع ، ولكنها يجب ألا تصبح هى المصدر الوحيد ، والمورد الرئيسى الذى ينهل منه الباحث معلوماته وبياناته ، فهى مصدر لا غنى عنه لدارس أدبنا الحديث والمعاصر ، للأسباب التى ذكرناها ، بيد أنها ترد فى آخر قائمة المصادر والمراجع .

استناداً إلى ما سبق ذكره متعلقاً بمصادر البحث ومراجعه الأساسية ، يتحدد مدى الجهد والعناء بالنسبة للباحث الفرد ، والجهد الذاتى الخاص ، الذى قد لا تتهيأ له الظروف المادية والصحية والنفسية والفكرية ، حتى تتوفر لديه القدرة والإمكانيات لاحتمال كل هذا مجتمعاً . وهو مطلب فى غاية الصعوبة والمشقة . إذ يصبح على دارس اتجاهات القصة المصرية القصيرة أن يقوم وحده بالخطوات التالية قبل البدء فى تقويمه للقصة القصيرة ، وتحديد اتجاهاتها فى الفترة بين ١٩٣٣ – ١٩٦١ :

* تقسيم تاريخ القصة المصرية القصيرة إلى مراحل زمنية . على أن يوضع فى الاعتبار عامل

الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية التى مر بها مجتمعنا خلال هذه المراحل التى أثرت فى مسار القصة .

* مسح شامل لكل الصحف والمجلات والدوريات التى صدرت فى مصر وفقاً للتقسيم الزمنى المسبق .

* تصنيف الصحف والمجلات والدوريات حسب اتجاهاتها السياسية والفكرية ، وتبعاً لدورات صدورها .

* عمل ببليوجرافى للقصة القصيرة ، يشير إلى مكان النشر ، وتاريخه ، ورقم العدد ، والصفحة .

* إعداد إحصاء دقيق للمجموعات القصصية التى صدرت ، والتأكد من تواريخ صدورها ، وترتيبها ترتيباً تاريخيًّا دقيقاً .

بعدئذ يأتى جانب الدراسة ، والتحليل ، والنقد . وكذا تحديد مفهوم القصة القصيرة فى كل مرحلة . والوقوف عند الاتجاهات التى تتضح معالمها ، وممثلى هذه الاتجاهات . وأيضاً ربط القصة القصيرة بالمجتمع ، من خلال دراسة قصص كل اتجاه . وتؤكد هذه الدراسة التى آلينا على أنفسنا القيام بها ، أنا تحملنا كل هذه الصعوبات ، وقمنا بهذا الجهد ، على ضوء الخطوات التى حددناها .

* * *

وعلينا بعد عرضنا لأسباب اختيارنا موضوع هذا البحث ، والمشكلات التى تصادف الباحث فيه ، أن نشير إلى المبررات التى جعلتنا نقف به عند عام ١٩٦١ . ونستطيع أن نحدد الدوافع إلى هذه الوقفة فيما يلى :

أولاً : لما كنا نربط فى هذه الدراسة بين القصة القصيرة والمجتمع ، ونضع نصب أعيننا هدف البحث عما إذا كانت القصة القصيرة قد صورت مجتمعنا فى المراحل السابقة التى مر بها أم لا ، مما جعلنا نعتبر القصة القصيرة بمثابة الوثيقة الاجتماعية ذات القابلية الكبيرة لتلقى المؤثرات الخارجية ، وامتصاصها .

وبما أن مجتمعنا المصرى فى ١٩٦١ قد شهد بداية مرحلة جديدة كل الجدة ، تناولت بالتغيير كثيراً من الدعائم والركائز التى كان يستند إليها ، ونقلته من محيط الثورة السياسية ذات الأهداف المحددة والمركزة إلى عالم الثورة الاجتماعية والاقتصادية التى لا يقف تأثيرها عند حد معين ، وإنما يمتد فيشمل العلاقات التى تسود ، والقيم الأخلاقية والاجتماعية ، والنظم والقوانين الدستورية ، والمؤسسات الإنتاجية ، وأساليب ممارسة الحياة ، والثقافة ، والفكر ، والبناء الطبقى ، والتنظيم السياسى الشعبى . بمعنى أن دور الثورة الاجتماعية قد بدأ بالفعل بعد تراجع الاستعمار وهزيمة الحصار الاقتصادى . وبعد ذلك انفسح المجال أمام معركة العدالة الاجتماعية ، وأخذ الرئيس الراحل جمال عبد الناصر يدعو للثورة

الاجتماعية الاشتراكية ، وحدد بالفعل عام ١٩٦١ نقطة البدء فى تحقيق الثورة الاجتماعية ، بعد أن انتهى دور ثورة ١٩٥٢ من الناحية السياسية . وفى السنة التى أتمت فيها الثورة كل ما يرتبط بجوانبها السياسية ، أخذ الطابع الاجتماعى العميق لهذه الثورة يبرز وتتضح معالمه . ولكى تستطيع الثورة أن تندفع فى طريقها الثورى من الناحية الاجتماعية ، كان لزاماً عليها أن تبنى دولة جديدة بنظام اجتماعى جديد ، ونظام اقتصادى جديد ، وذلك حتى تكون عملية البناء شاملة فى الاقتصاد ، فى العمل ، فى الأجور ، فى ساعات العمل ، فى العلاقات بين أفراد المجتمع ، فى الصحة ، فى التعليم ، فى التأمين الاجتماعى ، فى الثقافة .

لذا فإن البحث فيما عبرت عنه القصة القصيرة وصورته من ملامح مرحلة الانتقال هذه ، بما ينتظمها ، وما يطفو على سطحها من قضايا ، وما يعتورها من نواحى قصور ، أو يتسرب إليها من أسباب الضعف ، يتطلب فترة من الوقت ، حتى تثبت الأوضاع ، وتستقر القيم ، وتختفى معالم المجتمع القديم كلية .

فضلا عن أن الأحداث الاجتماعية والاقتصادية والفكرية التى سادت مجتمعنا منذ صدور قرارات يوليو الاشتراكية فى ١٩٦١ حتى الآن ، قد وجدت فى القصة القصيرة خير صدى ، بما لهذا الفن من مرونة وطواعية وقدرة على مسايرة المجتمع فى تطوره ونموه ، وفى محاولاته الثورية المتلاحقة . وهو ما يوجب ضرورة التوفر على دراسة هذه المرحلة دراسة مستقلة تتناولها من مختلف الزوايا ، ومتباين الأوضاع ، ليكون ذلك مدخلا لتحليل وتفسير وتقويم النتاج الفنى فى القصة القصيرة فى فترة ما بعد تطبيق قرارات يوليو فى ١٩٦١ .

ومعروف أن الثورة الاجتماعية لا تتم بمجرد إصدار تشريع ، أو إجراء تعديل فى شكل السلطة السياسية ، إنما هى صراع باق فى جسم المجتمع ، يتخذ مظاهر متنوعة . فهو صراع بين قيم قديمة وأخرى جديدة . وهو صراع فى الثقافة ، والأخلاق . كما أنه صراع من أجل الرزق ، والعمل ، والحب ، والسعادة والاستقرار ، والتقدم . والقصة القصيرة تصور لنا أبعاد هذا الصراع ، وبواعثه الحقيقية ، وما قد يترتب عليه من نتائج . إذ كان عليها أن تتجه إلى الواقع الجديد ، وإبراز الجوانب الإيجابية والسلبية فيه . وتحليل إنسانه الجديد ، وأحاسيسه ، ومشاعره ، ومشكلاته ، وتطلعاته الجديدة ، وأحلامه ، ومن ثم يرجع «يحيى حقى» أسباب قلة إنتاجه فى القصة القصيرة بخاصة بعد ١٩٦١ إلى أنه بسبيل الانتظار قليلا حتى تتم الإنجازات ، وتتأصل العلاقات الجديدة ، والقيم والأخلاقيات الجديدة : (قلة كتابتى للقصة راجع إلى التحول الجذرى الذى شمل مجتمعنا . فجميع الآمال التى كانت تشغل خيالنا قد تحققت . أصبحنا فى مجتمع جديد ما زال الإنسان يتحسسه ليرى من أين يقبض على ناصيته . وأنا ضيق الصدر بكل القصص التى تعالج مساوئ العهد القديم . أريد

قصة تصور فلاحاً تسلم خمسة فدادين من الإصلاح الزراعى ، وتأثير ذلك عليه ، وكيف حمل المسئولية .. كيف تغيرت حياته ...) . (١) ويؤكد ذلك من بعض الوجوه ما يقوله الرئيس الراحل جمال عبد الناصر فى معرض حديثه عن التطور الذى أصاب الفكر والثقافة والإعلام بعد عملية التحول الاشتراكى ، وكيف أنه بعدها بدأت تظهر طلائع جديدة من الأدباء والفنانين الذين أخذوا يعبرون عن هذه الحياة الجديدة : (تقدمت الجهود إلى مدى يبعث على الرضا تحت شعار الثقافة للشعب ، ولقد ظهرت خلال السنوات الماضية طلائع كبيرة بدأت تصوغ فنًّا جديداً للشعب يعكس حياته الجديدة ، ويرفع قيمتها . وليس من شك فى أن الثورة الثقافية تستحق أعظم الجهود وأكثرها عمقاً)(٢) .

ثانياً : ولئن كنا قد عولنا فى دراستنا لاتجاهات القصة المصرية القصيرة على « الصحافة » ، ونظراً لتنوع اتجاهات الصحف ، وتأثر القصة القصيرة بهذه الاتجاهات إلى حدما ؛ فإن الملاحظة الجديرة بالاعتبار هى أنه فى عام ١٩٦١ كانت الصحافة ، ودور الصحف ، قد أجرى عليها هى الأخرى شيء من التغيير الذى أصاب المجتمع كله . ففى ٢٦ مايو ١٩٦٠ أصدر الرئيس الراحل جمال عبد الناصر قراراً بتحويل ملكية صحف دار « الأهرام » ودار « أخبار اليوم » ودار « رزاليوسف » ودار « الهلال » إلى الاتحاد القومى . على أساس أن ملكية الشعب لوسائل التوجيه الاجتماعى والسياسى أمر لا بد منه فى مجتمع تحددت صورته ؛ ولاعتباره مجتمعاً ديمقراطيًّا اشتراكيًّا تعاونيًّا ، يجب ألا تكون لرأس المال فيه سيطرة على وسائل التوجيه ، حتى لا تجنح بالصحافة إلى انحرافات قد يكون لها أثرها الخطير على سلامة أبناء المجتمع . وبذلك خضعت الصحافة لرقابة الأجهزة الشعبية ، والاتحاد القومى ، وتوحدت اتجاهاتها ، ضماناً لأن تكون هناك وحدة فى الفكر والمفاهيم ، وحرصاً على نقاء الرأى العام من أن تشويه أية شائبة من انحراف مقصود أو غير مقصود .

وبالتالى فإن كتابات الكتاب فى الأغلب الأعم سارت فى قنوات محددة ، واتخذت لنفسها مسارات معينة . يبرز هذا بوضوح أن موضوعات القصة القصيرة أخذ يكرر بعضها بعضاً لفترة ليست بالقصيرة . ولو أننا أضفنا إلى ما سبق إحساس الكاتب المصرى بوجود طبقات جديدة أخذت تنشأ وتتشكل خلال عمليات التحول الاجتماعى والاقتصادى ، وتضم العناصر الإدارية والفنية والعسكرية التى تحتل مراكز القيادة فى الدولة وفى الإنتاج ، وتتمتع بدخل مرتفع بالنسبة لمجموع العاملين . ومن عناصر الطبقات الجديدة من حاول بشكل أو بآخر أن يعوق تقدم المجتمع واستمراره ، بل أن يحول دون تجدد الثورة وتقدمها ، مما شكل فى النهاية ما سمى بمراكز القوى التى سيطرت سياسيًّا وعسكريًّا

(١) «عشرة أدباء يتحدثون» - فؤاد دواره - كتاب الهلال - العدد ١٧٢ - يوليو ١٩٦٥ - ص ١١٨ .

(٢) من بيان للرئيس الراحل جمال عبد الناصر فى افتتاح مجلس الأمة - دور الانعقاد العادى الأولى ٢٦ مارس ١٩٦٤

واقتصاديًّا . وكان لمثل هذه العناصر غير المؤمنة بالاشتراكية ، والثورة الاجتماعية ، والقيم الديموقراطية الشعبية نفوذ واسع وخطير فى كل مكان . وبدافع من عدائهم للاشتراكية ، أو خوفهم منها حاولوا من مواقعهم استغلال مراكزهم وسلطاتهم ونفوذهم ومكانتهم ، وحولوها إلى مراكز للضغط ، ووقفوا عائقاً أمام حرية التفكير والتعبير .

إزاء تلك الأوضاع والضغوط ، أدرك الكتاب والفنانون كثيراً من التناقض بين ما يعلن من شعارات وما يطبق فى الواقع التجريبى العملى ، مما أصابهم بشىء من الإحساس بالقلق ، والغربة ، والتمزق . وهو ما حاولت القصة القصيرة أن تعبر عنه بطرق متفاوتة فيما بعد ١٩٦١ .

ثالثاً : ونتيجة طبيعية لما سبق ، وجدنا أن كثيراً من كتاب القصة القصيرة بدأوا يتحولون عنها إلى غيرها من ألوان الأدب ووسائل التعبير الأخرى . وقد اجتذب المسرح عدداً لا بأس به من كتابها . اعتقاداً منهم بأن المسرح يفسح المجال بصورة أكثر إيجابية للتفاعل الحر والخلاق بين الكاتب والجمهور . وعلى خشبته يجد الكاتب الأرض رحبة للجدل والحوار الفكرى والمناقشة الهادفة . كما أن المسرح يساعد الكاتب على أن يدعم فكره ووجهة نظره ، ويمكنه من توصيلها إلى الجماهير دون أى حائل أو فاصل . وفوق ذلك كله فإن المكافأة المادية التى يتقاضاها الكاتب نظير المسرحية المؤلفة توازى أضعاف ما يعود عليه من كتابة القصة القصيرة . فالفائدة هنا مادية ومعنوية . ويفسر هذا أسباب تحول كل من « نعمان عاشور» و « سعد الدين وهبة » و « يوسف إدريس » لفترة ، و « الفريد فرج » و « عبد الرحمن الشرقاوى » إلى المسرح . وقريباً من نفس الدوافع استغرقت « مصطفى محمود» الرواية العلمية والسيكلوجية . كما اتجه « سعد مكاوى » نحو الرواية وكتابة المقالات عن أشهر الموسيقيين ، والموسيقى ، ومعالجة القصة المسرحية . وينتهى المطاف بمحمود عزت موسى إلى الترجمة ، وبإبراهيم حسين العقاد إلى التمثيلية الإذاعية ، و « يوسف جوهر» إلى الرواية ، ويخلص « عبد الرحمن فهمى » للإذاعة والتليفزيون إخلاصاً يجعل فترة غيابه عن القصة القصيرة تطول وتطول . ويضرب « محمود السعدنى » بقلمه فى كل هذه الميادين . كما ينحو « عبد الرحمن الخميسى » نحو التمثيل حيناً ، والإخراج حيناً ، والتلحين حيناً ثالثاً .

رابعاً : ولا نغالى إذا قلنا إن الفترة التى أعقبت ١٩٦١ - ١٩٦٧ ، جعلت ميدان القصة القصيرة يحتشد بعدد كبير من الكتاب الجدد ، أو الجيل الشاب الذى تبلورت لديه أزمات المجتمع وتناقضاته ، لأنه عاش تجارب الثورة ، واطلع على إنجازاتها ، وعانى مأساة التعبير ، وأدرك التناقض الاجتماعى الذى بدأ فى الظهور رويداً رويداً . وبدأ هذا الجيل الوليد يسعى نحو الإفلات من أسر القيود التى تصور أنها محيطة به ، وحاول محاكاة التجارب الجديدة فى البيئات الأوربية . فاتجهت القصة القصيرة عند كتاب هذا الجيل نحو العقل الباطن ، والهذيان ، والإشارة ، والرمز ، والتعقيد ، والغموض وبرغم

النماذج الطيبة التى قد يجهد فى تقديمها بعض الموهوبين من شباب القصة القصيرة فى فترة ما بعد ١٩٦١ - ١٩٦٧ ؛ فإنها كلها لم تزل فى دور التجربة التى قد تنتهى بهم وبالقصة القصيرة إلى مسالك وأشكال واتجاهات جديدة ، بحيث تتاح لها الفرصة ، وتكتمل لها القدرة على أن تخلف الآثار القصصية التى تركها الرواد والأعلام والموهوبون من الكتاب . وحين تتهيأ للقصة القصيرة الملكات الكبيرة المخلصة ، والثقافة الفنية العميقة ، والوعى بالبيئة والعصر معاً ، سوف تصبح أداة تعبير صادق ، بعد أن تقطع طريقاً طويلا شاقًا ، لا بد أن تجتازه قبل أن تتأصل مقوماتها ، وتنضج أساليبها ، وتتبلور معالمها ، وتتحدد اتجاهاتها ، وتصبح الإطار الأول لقصتنا القصيرة المعاصرة ، أو لقصة جيل ما بعد ١٩٦١ - ١٩٦٧ . عندئذ يستطيع الباحث أن يقف طويلا إزاء ما يثبت أصالته وبقاءه من هذه التجارب والمحاولات ، محللا ومفسراً وناقداً . ونحن نعد بتقديم الجزء الثالث من دراساتنا حول فن القصة القصيرة فى فرصة قريبة ، ويتناول هذا الفن من ١٩٦١ - ١٩٧٥ .

خامساً : ولا يختلف الأمر كثيراً بالنظر إلى بعض كتاب القصة القصيرة الذين كانوا يكتبونها قبل ١٩٦١ ، وظلوا يمارسون الإبداع فيها بعد هذا التاريخ . فإن المتتبع لإنتاجهم الأخير سوف يلاحظ أنه يتجه هو الآخر اتجاهاً يخالف الاتجاه الذى كان يسير عليه الكاتب قبلا ، مما يوحى بأن قصتهم القصيرة قد تمكنت من تتبع التغيرات العلمية والسيكلوجية والاجتماعية والفكرية فى المجتمع المصرى . إذ مع بداية مرحلة التحول الاجتماعى الاشتراكى ، تبدأ مرحلة جديدة فى القصة القصيرة عندهم . ولعل قراءة ما كتبه « نجيب محفوظ » من قصص قصار كان يواصل نشرها فى الملحق الأدبى لصحيفة « الأهرام » ، ثم ما لبث أن جمعها فى مجموعات قصصية (دنيا الله) و (بيت سيئ السمعة) و (خمارة القط الأسود) و (تحت المظلة) تؤكد ذلك . كما أن إمعان النظر بدقة فى كل ما نشره « يوسف إدريس » بعدئذ من قصص قصيرة فى (لغة الآى آى) و « روز اليوسف » و « صباح الخير » ثم (النداهة) يؤكد ما نذهب إليه من أن إنتاجهم بعد ١٩٦١ قد اختلف فى كثير عن اتجاههم قبله . وهو ما يستوجب الوقوف عند عام ١٩٦١ لدراسة هذه الاتجاهات الجديدة بكل دقة ووعى وتفهم ، ومدى ارتباطها باتجاهات القصة القصيرة قبل هذا التاريخ وبعده . لا على المستوى المحلى وحده ، وإنما بالقياس إلى مستوى تطور القصة القصيرة عالميًّا . فإن الاتجاهات الجديدة فى فن القصة القصيرة ليست إلا محصلة المرحلة الحضارية الجديدة فى هذين الصعيدين .

ومهما يكن من شىء فإن العوامل الخمسة السابقة ، يتداخل بعضها فى البعض ، كما يعد بعضها سبب البعض الآخر أو نتيجته ؛ لكنها فى النهاية تؤدى بالباحث إلى التسليم بأن مجتمعنا المصرى فيما بعد مرحلة الثورة الاجتماعية وبداية التطبيق الاشتراكى الفعلى ، وفيما بعد التقنين العلمى لنظريتنا فى الاشتراكية ، قد تغير تغيراً ملحوظاً فى كل شىء ، مما استلزم فكراً جديداً ، وفنًّا جديداً ، وأدباً

جديداً . ومما كان له أثره فى اتجاهات القصة المصرية القصيرة ، فتوقف البعض عن كتابتها ، وتحولوا إلى فنون أخرى ، وظهر جيل جديد هو ابن المرحلة ونبت الحاضر ، كما واكب البعض المجتمع فى خط سيره الجديد ، ولم تقعد به إمكانياته الفنية وطاقاته الإبداعية عن ملاحقة التطور ، فأثبت بذلك أن القصة القصيرة هى «الترمومتر» الصادق التأثر والبالغ الحساسية التى تستطيع أن تسجل الواقع ، وتصور المجتمع ، وعلاقات الناس فيه ، وحركته الصاعدة إلى الأمام .

* * *

لعلنا نكون قد ألمحنا إلى شىء من خطتنا فى هذه الدراسة ، وذلك إبان عرضنا للقضايا سواء منها ما كان متعلقاً بالمصادر والمراجع ، أو بأسباب اختيارنا لموضوع هذا البحث ، أو بالمبررات التى أوردناها للدفاع عن وجهة نظرنا فى الوقوف بالبحث عند عام ١٩٦١ وحده دون غيره . ونحاول الآن التركيز على بعض الملامح الرئيسية لمنهجنا الذى نسير عليه فى دراسة اتجاهات القصة المصرية القصيرة .

ونحن وإن كنا فى بحثنا السابق عن «تطور فن القصة القصيرة فى مصر» قد التزمنا المنهج التاريخى والنقدى معاً ؛ فإنا نرى أن طبيعة موضوعنا هذا تقتضى عدم الانغلاق فى بوتقة التاريخ ، أو الوقوف عند كل كاتب على حدة ، وتتبع الخطوات والمراحل الفنية التى مر بها ، وتسجيل أسماء كل كتاب القصة القصيرة ، وأعمالهم ، وأبرز خصائصهم الفنية ؛ وكل ما يتصل بهم ككتاب للقصة القصيرة من قريب أو من بعيد . وليس معنى هذا أننا نلغى التاريخ تماماً ، لسبب بسيط هو أننا ندرس القصة القصيرة من خلال دراستنا لفترة زمنية معينة ، اعتملت فيها عوامل متعددة فى الاقتصاد ، والسياسة ، والفكر ، والاجتماع ، وغيرها . لكن هذه الدراسة ترفض التزام المنهج التاريخى الذى يعتمد على الرصد والتتبع والتسجيل بشكل آنىّ ، لحظة بلحظة ، ويوماً بعد يوم ، وشهراً فى أعقاب شهر ، ومجموعة قصصية بعد أخرى ؛ وذلك حسب تاريخ ميلاد الكتاب – كل الكتاب – وتاريخ ميلاد المجموعات القصصية – كل المجموعات القصصية – دون إغفال لأى منهم مهما كانت درجته من الفجاجة الفنية ، أو اللاوعى الاجتماعى ، فهو يدرس ويسجل لمجرد أنه عاش فقط فى هذه الفترة .

ومن ثم فإن الدراسة الاجتماعية ، أو التفسير الاجتماعى للقصة القصيرة* – إذا صح هذا التعبير – تصبح البديل عن المنهج التاريخى ، خاصة وأن اتجاه كل كاتب من كتاب القصة القصيرة كان نتاجاً لتفاعل مجموعة كبيرة من العوامل ، يعود معظمها إلى الظروف الاجتماعية والاقتصادية

---

(٥) جدير بالملاحظة أن المدرسة الاجتماعية فى دراسة الأدب والفن دأبت على تطوير مناهجها وتعميق أفكارها ومفاهيمها ، مستفيدة من تطورالعلوم الإنسانية الأخرى فى هذا العصر وتقدمت لإرساء مبادئ علوم اجتماعية حديثة ، تدرس الظواهر الثقافية والأعمال الأدبية والفنية على ضوء المناهج العلمية المنضبطة ، ومن ثم ظهرت فى شجرة علم الاجتماع فروع أخرى مثل : علم اجتماع الثقافة – علم اجتماع الأدب – علم اجتماع الفن . وتفرعت عنها أغصان جديدة أشد تخصصاً مثل : علم اجتماع الرواية – علم اجتماع المسرح . .

والفكرية للكاتب وللمجتمع على حد سواء . وأن الاتجاه بعد اكتماله ووضوح أبعاده عند الكاتب الفرد أو المجموعة من الكتاب يظل باقياً كما هو دون أن يتحول الكتاب عنه إلى غيره من الاتجاهات الأخرى . فإبراهيم المصرى منذ الثلاثينيات وهو يلجأ إلى التحليل النفسى ، ويظل على ولائه للتحليل فى قصصه القصيرة حتى الستينيات . وكذلك «توفيق الحكيم» فى قصصه الفكرية ، و«يوسف إدريس» بدأ واقعيًّا وظل واقعيًّا ، و«محمود كامل» رومانسى فى الثلاثينيات والستينيات ، و«إبراهيم ناجى» أيضاً ، وهكذا .

وإذا كان التزام المنهج التاريخى ضروريًّا ونحن بصدد التأريخ لظهور فن القصة فى أدبنا المصرى الحديث ، فإنه يغدو من غير المنطق ونحن إزاء دراسة اتجاهات القصة المصرية القصيرة ١٩٣٣ – ١٩٦١ . وربما كان طبيعيًّا إذ ذاك أن نقف عند كل كاتب ممن عالجوا هذا الفن ، لأنهم وحدهم – وعددهم لا يتجاوز العشرين كاتباً – الذين كانوا يبدعون الفن ويبتكرون فيه ، بمعنى أن أحداً غيرهم لم يكن موجوداً . وكانوا هم الأعلام فى ذلك الحين ، أو الرواد الأول ، الذين ارتادوا هذا المجال ، وخلفوا لنا آثاراً فيه . فواقع القصة القصيرة إذن هو الذى فرض أن يكون المنهج فى دراستها على النحو الذى اتخذ .

بيد أن القصة القصيرة فيما بعد ١٩٣٣ وحتى ١٩٦١ يجب أن ينظر إليها بمنظار آخر . وتبدو معقولية ذلك إذا عرف الباحث أن عدد الكتاب لا يقل مطلقاً عن مائتى كاتب ، وأن عدد المجموعات القصصية – كما سبق القول – يزيد على أربعمائة مجموعة قصصية ، كما أن عدد القصص المتناثرة فى الصحف والمجلات يبلغ ألفى قصة قصيرة . ومن ثم فإن المطالبة بالإشارة إلى كل كاتب قصة قصيرة ، وتحليل كل مجموعة قصصية ، على اختلاف أو اتفاق فيما بينها ، تصبح عبثاً لا طائل من ورائه ، وعبئا لا قدرة على احتماله . بالإضافة إلى أنها قد تنتهى بالبحث إلى ما يشبه الببليوجرافى أو دائرة المعارف المبتسرة ، التى تكتفى بكلمة عن نشأة الكاتب ، وحياته ، وثقافته ، وعدد القصص التى كتبها ، وما إلى ذلك .

وما دمنا لن نؤرخ للقصة المصرية القصيرة ، بكل ما تحمل كلمة «التأريخ» من دلالات ، فلا مناص هنا من أن يكون منهجنا فى البحث متمشيا مع طبيعة الموضوع من ناحية ، ومتفقاً مع وجهة النظر الشمولية التى أشرنا إلى ضرورة الأخذ بها فى دراسة كهذه من ناحية أخرى .

ويمنح لنا هذا المنهج الاجتماعى حرية انتخاب كتاب القصة القصيرة الذين نعتقد أن قصصهم إن هى إلا تجسيد للاتجاهات التى نرصدها . لهذا فإن الاهتمام بـ «المجموع «لا» الفرد» ،واختيار «الكل» لا «الجزء» أمر واجب . وهو ينبع أساساً من التزامنا بادئ ذى بدء بالنظرة الكلية الشاملة لإنتاج الأدباء ككل ، وللأعمال القصصية ، والظواهر الاجتماعية على حد سواء .

كما يتيح لنا المنهج النقدى غير التأريخى . فرصة تفسير الأعمال القصصية القصيرة ، وتحليلها ، وتقويمها ، وتبين مصادرها وأهدافها ووظائفها . مرتكزين على منطق العصر ، وحاجات البيئة ، ومطالب الإنسان المصرى ؛ مستهدفين من وراء ذلك كله معرفة دور القصة القصيرة المصرية فى تصوير المجتمع المصرى ، وحاجاته ، وقيمه ، مع اعتبار أن المجتمع متغير ، متطور ، متحرك ، وهو فى حركته وتغيره وصيرورته ، فى حاجة إلى فن القصة القصيرة الذى يحتضن أدق جزيئات حياة الفرد داخل المجتمع ، ويبرز الواقع كحقيقة متحركة ومتطورة ، ويكون نتاج فاعلية الإنسان ، وردود الفعل التى تنعكس فى وجدانه . فالقصة القصيرة هى الفن الذى يعطينا الواقع فى نسيجه الدقيق ، وفى تعقد اللحظة الزمنية ، وفى تفتيتها ، فى وقت واحد .

وقد دفعنا هذا التصور لماهية العمل الفنى إلى استبعاد كثير من الكتابات النثرية ، لكثير من الكتاب الذين وصفوا كتاباتهم بأنها قصص قصيرة ، وإن كانت الحقيقة الموضوعية تثبت أنها أبعد ما تكون عن القصة القصيرة الفنية كما عرفها النقاد ، وكما اصطلح على أسسها ومبادئها وخصائصها الدارسون .

وكان الأولى – والحالة هذه – أن نصدر البحث بدراسة نظرية نقنن فيها للقصة القصيرة ، والشروط الواجب توافرها فى العمل الفنى الذى لا يمكن أن يكون شيئاً إلا قصة قصيرة ، وأوجه الاختلاف بينها وبين غيرها من الألوان الأدبية الأخرى التى قد تدخل فى دائرة « العمل القصصى » بمفهومه العام ، كالرواية ، والمقال القصصى ، والصورة القصصية ، وما إلى ذلك كله مما يتعلق بالتقعيد للفن أولا وقبل كل شىء .

يضاف إلى هذا ، أن معظم الدراسات التى تناولت فن القصة القصيرة ، بدأت بالتنظير والتقعيد والتقنين ، مما ساعد على تقريب مفهوم القصة القصيرة ، وتوسيع رقعة انتشاره ، لدى المتأدبين والقراء . ونحن لا نريد أن يكرر الباحثون بعضهم بعضاً ، ولا أن تتخذ الدراسات الأدبية والنقدية كلها نمطاً واحداً فى التقسيم والتبويب ، ولقد كانت تلك هى خطتنا وأسلوبنا فى دراستنا لتطور فن القصة القصيرة فى مصر : أن لا نصدّر البحث بفصل نظرى بحت ، ثم بعدها نسعى فى محاولة للكشف عن النماذج الفنية التى تتوفر فيها الشروط ، وتكون مثالا لتطبيق القاعدة . وإنما كانت الخصائص والملامح تستخلص من دراسة الواقع الفنى الموجود بالفعل ، ثم من مقارنة الآثار القصصية بعضها بالبعض الآخر .

ولما كنا فى هذه الدراسة نبحث عما إذا كانت القصة القصيرة قد عبرت عن مجتمعنا المصرى ، وأعطتنا صورة دقيقة له . فى حركته ونموه وتصاعده وتطوره ، خلال هذه المرحلة ، مستندين فى تفسيرنا وتحليلنا إلى الدراسات الاجتماعية ، فإن مفهومنا للاتجاه جاء هو الآخر مستفيداً من الدراسات النفسية والسيكلوجية ، وبالذات الدراسات المتعلقة بعلم النفس الاجتماعى . ذلك أن علماء الاجتماع

يغالون فيقصرون ميدان علم النفس الاجتماعى على الاتجاهات ويستندون فى ذلك إلى أن جميع مظاهر الحياة النفسية ، بسيطة كانت أو معقدة ، خاصة أو عامة ، تخضع فى جوهرها للاتجاهات النفسية . وينتهون إلى التأكيد على أهمية الاتجاهات فى توجيه السلوك ، وكذا أهميتها فى مباحث ودراسات علم النفس الاجتماعى المعاصر.ولقد أحصى « فورد » R.N. Ford الأبحاث الحديثة التى تدور حول الاتجاهات وقياسها ، فألفاها تربو على ألفى بحث .

أما عن تعريف « الاتجاه » ، فلم يوجد تعريف واحد تتفق عليه آراء علماء النفس والمتخصصين فى ميدان علم النفس الاجتماعى . ولقد كان هناك شبه اتفاق حول ما يشبه أن يكون نواة مركزية لمعنى هذا الاصطلاح . لكن أثيرت حوله خلافات متعددة تمس تحديد طبيعة الاتجاه وعوامله . وليس أدل على ذلك من القائمة التى نشرها » نلسون »E. Nelson سنة ١٩٣٩ وأحصى فيها ما يزيد على عشرين وجهة نظر مختلفة فى تحديد طبيعة الاتجاه ، وبالمثل أورد « البورت » ستة عشر تعريفا مختلفاً للاتجاه ذكرها علماء من أمثال « وارن » H.G. Warren ، و « تشيف » E.G. Chave ، و « كانترل » H. cantril ، و « لندبرج G.A. Lundburg ويعرف « بوجاردس L.S. Bogardus « الاتجاه » بأنه الميل الذى ينحو بالسلوك قريباً من بعض عوامل البيئة أو بعيداً عنها ويصفى عليها معايير موجهة أو سالبة تبعاً لانجذابه منها أو نفوره عنها . ويعرفه « توماس » W.I. Thomas بأنه الموقف النفسى للفرد حيال إحدى القيم والمعايير . فموقف المواطن الصالح من السرقة فى مجتمع يعاقب السارق ويدعو إلى الأمانة ، اتجاه نفسى تحدده المعايير الاجتماعية القائمة . ويذكر « جرين » ١٩٥٤ أنه ينبغى النظر إلى « الاتجاه » على أنه مفهوم يخلعه الإنسان ليصف به ترابط الاستجابات المتعددة للفرد الواحد إزاء مشكلة أو موضوع معين .

وربما يكون أدق وأشمل تعريف للاتجاه هو تعريف « جوردون ألبورت » الذى ذاع أكثر من غيره ، ولا يزال يحوز القبول لدى غالبية المتخصصين . ويذهب هذا التعريف إلى أن « الاتجاه حالة من الاستعداد أو التأهب العصبى والنفسى ، تنتظم من خلال خبرة الشخص ، وتكون ذات تأثير توجيهى أو دينامى على استجابة الفرد لجميع الموضوعات والمواقف التى تستشير هذه الاستجابة . » ، فالاتجاه ميل عام مكتسب ، ما يكاد يثبت حتى يمضى مؤثراً فى الدوافع النوعية ، وموجهاً لسلوك الأفراد ، أو الفرد ، واستجابته للأشياء والمواقف المختلطة ، فهو إذن ديناميكى عام * .

ويتكون الاتجاه نتيجة لتأثر الفرد بمثيرات مختلفة تنبعث من اتصاله بالبيئة المادية والاجتماعية

(*) انظر فى تفصيل ذلك :

١ – مقدمة لعلم النفس الاجتماعى » – د . مصطفى سويف – مكتبة الأنجلو المصرية ط ١٩٦٦/٢ .

٢ – « علم النفس الاجتماعى » – د . فؤاد البهى السيد – دار الفكر العربى ط ١ سنة ١٩٥٤ .

٣ – « الدراسة العلمية للسلوك الاجتماعى » – د . نجيب اسكندر – د . رشدى فام .

ومعايير الثقافة ، ويمر بمرحلتى «الإدراك» و «النمو» ، ثم لا يلبث أن يثبت ليكتسب مقوماته وأركانه وذاتيته ، فالثبوت هو المرحلة الأخيرة فى تكوين الاتجاه . ومن عوامل وشروط تكوين «الاتجاه» كما يراها علماء النفس الاجتماعى «التكامل» عندما تتكامل الخبرات الفردية المتشابهة فى وحدة كلية ، تنحو إلى تعميم هذه الخبرات . وبذلك تصبح هذه الوحدة إطاراً ومقياساً تصدر عنه أحكامنا واستجاباتنا للمواقف الشبيهة بمواقف تلك الخبرات الماضية . ففشل الطالب فى فهم كتاب ما لمؤلف ما ، وتكرار هذا الفشل مرات متعددة ، يسلك بالطالب مسلكاً خاصًا ، فينفره من كل كتب هذا المؤلف . ويصدر مثل هذا السلوك عن اتجاه معين ينشأ من تكامل الخبرات الفردية المتشابهة . وقد ينحو هذا الاتجاه بالفرد منحى عامًا يبدو فى محاولته إقناع أصدقائه بهجر جميع كتب ذلك المؤلف . وهكذا يسلك الاتجاه مسلكاً عقليًا اجتماعيًا مؤثراً فى الآخرين (١) . ويؤدى تعميم الخبرات الفردية المتتالية إلى تحديد الاتجاه تحديداً واضحاً قويًا . وهذا خليق بأن ينحو بالإتجاه نحو النضج واكتمال النمو ، «فيتميز» عن بقية الاتجاهات الأخرى ، ويكتسب بذلك ذاتيته التى تؤكد معالمه . ويعتبر «التقليد» عاملا قويًا فى تكوين الاتجاهات ، بل إنه أهم العوامل وأسبقها .

ويمكن القول بأن كل شخص منا يحمل نوعين من الاتجاهات : اتجاهات خاصة أوشخصية ، وهذه هى مجموعة اتجاهاته نحو أحداث حياته الخاصة وظروفها من حيث هى خاصة به . واتجاهات عامة أو اجتماعية ، وهى مجموعة اتجاهاته نحو الأحداث والموضوعات العامة فى الحياة الاجتماعية .

وتأتى استفادتنا من مفهوم «الاتجاه» لدى علماء النفس الاجتماعى ، من حيث كوننا سوف نقف عند مجموعة من الاتجاهات المكتسبة ، العامة أو الاجتماعية ، بعد تكاملها وتمايزها وثبوتها ، لدى كتّاب القصة القصيرة ، وهم بصدد تصويرهم للمجتمع المصري . لنتعرف إلى اتجاهاتهم التى تبلورت فيها نظرتهم إلى الأشياء ، والعلاقات ، والأحداث ، والقيم ، داخل المجتمع ، ومعاييرهم الموجبة أو السالبة تبعاً لانجذابهم نحو البيئة أو نفورهم منها متوسلين فى ذلك بدراسة البيئة المادية والمعنوية ، التى ساعدت على تكوين الاتجاهات ، ومحاولين الربط بين هذه الاتجاهات وبين عدد من المتغيرات ، كالطبقة الاجتماعية والاقتصادية ، ومستوى التعليم ، وغيرها . بمعنى ربط الاتجاه بالأرض الحقيقية التى أنبتته ، لأنه عصارة المكان والزمان اللذين ولد فيهما .

وأخيراً جاء تقسيمنا للبحث إلى أربعة فصول لم نشأ أن نجعلها أبواباً ، امتداداً لدراستنا السابقة التى تشكل جزءاً مستقلا يدرس فى ثنايا فصوله الخمسة ، القصة القصيرة فى الفترة بين ١٩١٠ — ١٩٣٣ ؛ ثم يأتى هذا الجزء الثانى ليستكمل الموضوع ، ويمتد بالمحيط الزمنى حتى يصل به إلى ١٩٦١ .

---

(١) «علم النفس الاجتماعى» — د. فؤاد البهى السيد — دار الفكر العربى — ط ١/١٩٥٤ ص ٢٤٦ .

يقف «الفصل الأول» عند كتاب القصة القصيرة الذين استخدموا فى آثارهم القصصية بعض القيم والمعايير الفنية التى لا تختلف فى كثير عن أسلوب الرومانسيين فى تناولهم للموضوعات ، وفى تعبيرهم عن الأشياء ، وفى تصويرهم لأنفسهم وذواتهم وطبقتهم الاجتماعية . فى حين يتناول «الفصل الثانى» : «الاتجاه التحليلى» وكيف أن ممثليه صوروا جانباً من مجتمعنا من زاوية نفسية تحليلية ، تأثرت إلى حد بعيد بعلم النفس ، وكتابات «فرويد» و«أدلر» و«يونج» وغيرهم. بينما يستغرق «الاتجاه الواقعى» الفصل الثالث برمته . أما الفصل الرابع ، فإنه يناقش اتجاها آخر تبلور لدى جماعة من الكتاب ، نظروا إلى المجتمع بمنظار فكرى ، وصوروا مشكلاته وقضاياه فى قصصهم القصار من وجهة نظر فلسفية ، كانوا فيها متأثرين بطبقاتهم الاجتماعية ، وقراءاتهم فى الفلسفة ، وتطلعاتهم الخاصة . ثم تأتى خاتمة البحث فتحاول الإشارة إلى مجموعة أخرى من الاتجاهات التى شهدتها القصة القصيرة فى هذه الفترة . منها «الاتجاه الإنسانى» كما تمثل فى قصص محمود تيمور ، و«الاتجاه التاريخى» عند إبراهيم المصرى وحبيب جاماتى وسعيد العريان ، و«الاتجاه نحو الجنس» عند إحسان عبد القدوس وأمين يوسف غراب وغيرهما ، و«الاتجاه الصحفى» فى القصة القصيرة عند «أحمد جلال» ، و«محمد على غريب» ، و«فجر» ، و«إبراهيم الوردانى» وغيرهم .

الفصل الأول ..

الإتجاه الرومانسى

١- بورجوازية المدينة فى عالمها الخاص
٢- يوتوبيا الفاشلين من المحبين الوالهين
٣- الريف فى القصة الرومانسية القصيرة
٤- الرومانسية الثورية

خدم الوضع الاقتصادى والاجتماعى والسياسى الطبقة البورجوازية المصرية - الكبيرة والصغيرة التى سارت فى ركابها - فأخذت تستمتع بحياة ذات طعم خاص ، وتمارس ألواناً من السلوك تختلف عمّا يمارسه بقية أفراد الشعب وقواه الفاعلة ، وكذلك اعتنقت مجموعة من القيم والأخلاقيات التى لم تكن مستمدة أصلا من واقع مجتمعنا المصرى ، وإنما حاكت فيها النمط الأوربى الذى كان يعد فى نظرها النموذج الغالب المنتصر . فإذا بها فى ثقافتها ، وأدبها ، ونوع حياتها ، منعزلة تماماً عن الشعب المصرى ، ومنفصلة عن كل ما يدور فى أعماق المجتمع وداخله ، لأنها تعيش ماديًّا ومعنويًّا فى إطار بيئة وحضارة وفكر وفن وقيم تتباين كلية وماكان عليه مجتمعنا المصرى طوال الثلاثينيات فى الحقيقة والواقع .

إزاء هذه الحقيقة يصبح علينا أن نتوقع من القصة القصيرة التى يكتبها أدباء نشأوا أصلا فى حضن هذه الطبقة أو انتسبوا إليها وحاولوا اللحاق بها والتشبه بكل ما يصدر عنها ، أن تكون تعبيراً عن هذه الطبقة ، وعمّن يحلمون بحياة مثل حياتها . ومن ثم فإنها لكى ترضى وتقنع قراءها ممن حصلوا على قدر من التعليم والثقافة ولديهم القدرة المادية على شراء المجلة أو الصحيفة أو المجموعة القصصية ، كان لزاماً عليها ألا تخرج عن الحدود الضيقة لتلك الطبقة من ناحية ، أو العالم الذاتى الصغير لكاتبها الذى يعتمد على التأمل المجرد المنعزل عن الواقع من ناحية أخرى .

ذلك أن ليس كل من كتب القصة القصيرة فى مرحلة الثلاثينيات عاش حياة الطبقة البورجوازية ومارسها ممارسة طبيعية وحقيقية ، أتته عن طريق النشأة فيها أو الاحتكاك المباشر بها ، والتعامل اليومى معها ، أو ملكية جزء كبير من وسائل الإنتاج أو الثروة ؛ بل إن هناك من اقتصرت معايشته على مجرد « التطلع » و « الحلم » و « التمنى » مما قد يدفعه دفعاً قويًّا إلى محاولة الارتقاء إلى مستوى هذه الطبقة بواسطة العمل المتواصل ، أو بوسيلة الحلم الدائم ، وتصور عالم خاص يعيش فيه الكاتب وحده دون غيره ، ويحس فيه بنوع من التفرد والخصوصية والذاتية التى لم تهيئها له حياته المادية الواقعية .

بيد أن كتابا آخرين شهدوا هذا العالم البورجوازى ، ولم يحيوا حياة أبنائه ، كما لم يتخيلوا أنفسهم وهم يندمجون فى أيامه ولياليه ، لأنهم يعتقدون فى ضرورة الثورة عليه وتحطيمه من جذوره . تقودهم إلى ذلك بعض القيم الجديدة ، والأفكار الاجتماعية المتقدمة التى يؤمنون بها ، ويجهدون من أجل تطبيقها ، لكن تعوقهم العلاقات الاجتماعية القديمة السائدة فى المجتمع . فتندلع بين ضلوعهم ثورة من هول ما يستشعرونه من مسافات شاسعة بين الواقع الذى يبتغون القضاء عليه والمثال الذى يرغبون فى

تحقيقه . وهم يعتمدون على الانفعال الثر فيما يكتبون ، والشحنة العاطفية التى يتقد بها قلب الفنان ويتوهج خياله من أثر الضغوط الاجتماعية التى يعانى فى سبيل التنفيس عنها .

ولئن كان النوع الأخير من الكتاب تنتمى قصصهم القصيرة التى خلفوها إلى الاتجاه الرومانسى فـإن رومانسيتها إيجابية وليست سلبية ، ثورية وليست انهزامية ، تقدمية وليست رجعية ، لا تستسلم لمخدرات « الفردية » التى تضخم « الذات » تضخماً مبالغاً فيه ينتهى بالإنسان إلى « قوقعة » من الأنانية وجنون العظمة ، أو العزلة خلف أسوار الماضى وأمجاد القدماء ، أو التهويل من شأن كل ما يمت إلى البورجوازية المتعالية بصلة ، وإنما هى ثائرة على البورجوازية ، حاقدة على القديم وعالمه ، متحمسة لبناء أشكال جديدة من الحياة ؛ وهى فى كل هذا تخاطب خيال القارئ وعاطفته أولا ، وتعتمد على اللمحة الشخصية ، وتطلق العنان للعاطفة وما تحمل عليه العاطفة من مبالغات ، وتميل إلى الأسلوب الشاعرى ، والنغمات الرنانة ، والصور البلاغية ، كما تركن إلى أحكام الكاتب الذاتية ، وآرائه الخاصة ، وتعليقاته المبثوثة .

معنى هذا أن القصة القصيرة الواقعية قد توارت طوال الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات ، وحل محلها اتجاه رومانسى سيطر على وجدان كتابها ومبدعيها على اختلاف نزوعهم نحوه . فنهم من اكتفى بالتعبير عن طبقته البورجوازية وتمجيدها ، كما تمثل ذلك فى قصص محمود كامل ، وإبراهيم ناجى ، ومحمد أحمد شكرى ، ويوسف حلمى ، ويوسف جوهر ، وعزت السيد إبراهيم ، وحلمى مراد ، وصلاح ذهنى ، وحسين مؤنس ، ويوسف السباعى ، وحسين القبانى ، وأحمد عبد القادر المازنى ، وإحسان عبد القدوس ، وإسماعيل الحبروك ، ومحمد فرج ، وحسن فتحى خليل ، ونقولا يوسف ، ومحمود صبحى ، وعبد المنعم الصاوى ، وغيرهم ممن صاغوا قصصهم القصيرة على غرار قصص هؤلاء شكلا وموضوعاً .

ومنهم من زيّن لقصصه القصيرة عالما « يوتوبيًّا » حالماً ، قائماً على ركائز فردية بحتة ، وملتفا حول موضوعات وقضايا عاطفية مسرفة فى عاطفيتها ، وبعيدة كل البعد عن عالم الواقع والموجود ، مما يجعل قصصها بما تدور حوله من أحداث ووقائع ، وبما تقدمه من شخوص ، غير قابلة للتصديق على الإطلاق . ويدرك هذا بوضوح فى كل ما كتبه محمد أمين حسونه ، وعبد العزيز عمر سامى ، وحبيب توفيق ، وشعبان فهمى ، وفؤاد فهمى ، ونقولا حداد ، وأحمد صبرى ، وحسين عفيف الشاعر المعروف .

وإذا كان من الملاحظ أن قصص هؤلاء جميعا قد جعلت « المدينة » والعواصم الكبرى ، والإنسان الفرد البورجوازى الذى يعيش فيها ، مدارا لها ؛ فإن من كتاب القصة القصيرة من تناولوا « الريف » و « القرية » فى قصصهم تناولا رومانسيًّا صرفاً ، ويبدو هذا من دراسة قصص محمد عبد الحليم

عبدالله وسعيد عبده. ورغم أن محمد عبدالحليم عبدالله كتب قصصه القصيرة ابتداءمن ١٩٥٢ والمجتمع المصرى يبدأ على المستوى الواقعى : سياسيًّا واقتصاديًّا واجتماعيًّا يدخل فى إطار مرحلة حضارية جديدة مهدت لها سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية .

أمّا كاتب القصة القصيرة الذى يعتبر مثالا للرومانسية الثورية التى لم تحل دونه والتفتح على الواقع الاجتماعى ، ونقد الأوضاع الطبقية ، والوقوف مع المظلومين ضد الظالمين ، والهجوم على البورجوازية المتعفنة ، فإنه عبد الرحمن الخميسى فى قصصه القصار التى كتبها فى «المصرى» و «كليوباترا» و«الجمهورية» منذ أواخر الأربعينيات حتى الستينيات ، مما جعل رومانسيته تحمل هذا الطابع الثورى الإيجابى ، متأثرة بحركة المجتمع ، والقوى الجديدة المتصارعة فيه ، والأفكار الاجتماعية والتقدمية التى بدأت تنتشر فى كل مجال من مجالاته .

ونحاول فى هذا الجزء من الدراسة أن نقف عند كل من هذه التفريعات داخل إطار الاتجاه الرومانسى فى القصة المصرية القصيرة ، معتمدين على تحليل نماذج من القصص التى تتحد ملامحها وتتلاقى قسماتها ، لبعض الكتاب الذين تجمعهم ظروف وعوامل متشابهة ، ومستندين إلى معرفة بأصول الفن وتقنياته من جهة ، وبالمجتمع وملابساته من جهة أخرى . فنحن هنا سنتناول بعض القصص لا كلها ، وبعض الكتاب وليس كلهم بطبيعة الحال .

(ا) بورجوازية المدينة فى عالمها الخاص

١ – وبالنظر الدقيق فيما أشرنا إليه من قصص النوع الأول الذى يتزعمه محمود كامل المحامى سنجد أن أصدق وصف له هو ذلك القول الذى أطلقه «مكسيم جوركى» عن «جى دى موباسان» حين قال عنه إنه هلك متسمما بثناء البورجوازية عليه ، وأنه (أهدر مواهبه فى كتابة قصص هينة هدفها إيقاظ الغرائز الحسية لأصحاب الدخول الثابتة الذين يقرءونها عقب وجباتهم الدسمة)[١] . وتركز صحيفة «الأهرام» فى عددها الصادر بتاريخ ١٩٣٣/٣/١٣ على هذا اللون من القصص المصرية الذى كتبه وتفنن فيه عدد من الكتاب البورجوازيين فتقول : (هناك طائفة من الكتاب وأصحاب المجلات أدركت أن أسهل سبيل للوصول إلى القراء إنما هو استثارة شهواتهم وتملق الغرائز البهيمية فيهم ونحو ذلك ، وهذه بطبيعة الحال يكون تأثيرها فى الشبيبة أكثر من غيرها . فأصبحنا نقرأ أخباراً ومقالات ونرى صوراً خلاعية ، أقل ما يقال فيها إنها لا تصح أن تكون حديث المجالس بين الطبقات الراقية)[٢] . . .

وبإمعان النظر فى كل من النصين السابقين ، سيجد الباحث أنهما يكادان يلتقيان ويتفقان تماماً فى

---

(١) «الأدب والحياة» – مكسيم جوركى – ترجمة فؤاد دوارة – الدار المصرية للطباعة والنشر – ص ١٥ .

(٢) «الأهرام» – العدد (١٧٣٣٦) – ١٩٣٣/٣/١٣ – ص ١ من مقال (أزمة الأخلاق فى صفوف الشبيبة) .

وصف ما صدر فى الثلاثينيات من قصص قصيرة ، كتبها كتاب بورجوازيون ، يملكون وسائل النشر ، ولا تقف أمامهم أية عقبة فى سبيل إذاعة ما يرغبون إذاعته على القراء ، وبخاصة من أبناء طبقتهم ، أو ممن ينتمون إلى فئة من الفئات التى تضمها طبقتهم ، وتحمل نفس الوجدان الطبقى الذى يجعلها تنتسب إلى البورجوازية بصورة أو بأخرى . فنحن نرى أن الطبقة البورجوازية ليست طبقة اقتصادية فحسب ، بل هى أيضاً طبقة الصفات العقلية والخلقية والفكرية والنفسية . ويذهب البعض إلى أبعد من ذلك فيقولون إنه يكفى فى الانتساب إلى تلك الطبقة أن تتوفر تلك الصفات دون المال . دليلهم على هذا أن كثيراً من أغنياء الحرب أو من عامة الناس الذى توصلوا إلى الحصول على المال لا يستطيعون الارتفاع فوراً إلى طبقة البورجوازية ، ولا يكسبون الاحترام اللائق بتلك الطبقة ، «لما يعوزهم من تلك الصفات المعنوية الاجتماعية التى تحتاج إلى مران طويل وتعلم عقلى وثقافة فى أساليب المجتمع البورجوازى» [١] .

لذا فإننا نذهب إلى الاعتقاد بأن الكتاب البورجوازين المصريين الذين سيطروا بكتاباتهم فى الثلاثينيات لم يكونوا جميعاً يملكون أدوات إنتاج رأسمالية ، وإنما كانوا فى الأغلب الأعم يعيشون حياة بورجوازية ، ويفكرون تفكيراً بورجوازيًّا ، ويتطلعون تطلعات بورجوازية ، ويتنقلون فى أوساط اجتماعية كالأسر والنوادى والصالونات والمسارح وغيرها مما يقرب بين أطراف هذه الطبقة ، ويخلق عند كل فرد منها شعوراً بمكانته الاجتماعية فى داخل سلسلة من المكانات . وإن كان هذا لا ينفى مطلقاً أن البعض كان « يملك » ، وأن البعض الآخر كان « يرث » ملكيات ، وأن بعضا ثالثاً كان بسبيله إلى « جمع » ثروة ، وأنهم جميعا بحكم نشأتهم وتربيتهم وثقافتهم وتعليمهم ووظائفهم كانوا بورجوازيين — كبروا أو صغروا ، ملكوا أو لم يملكوا . فقد كانت هذه الطبقة هى المسيطرة سياسيًّا واقتصاديًّا وفكريًّا . ولم يقتصر الأمر على مرحلة الثلاثينيات وحدها . وإنما يتعداها إلى ما قبل ذلك بكثير . فقد لعبت هذه الطبقة دوراً هاماً عبر تاريخنا الحديث ، فهى التى قادت النضال الوطنى فى عهد الحملة الفرنسية وأوائل حكم محمد على وطالبت خلفاءه بالحكم الدستورى ، ومضت فى الوقت نفسه تقاوم التدخل الأجنبى ثم الاحتلال الإنجليزى فى ثورتى ١٨٨٢ و ١٩١٩ .

وإذا كانت الرواية الحديثة ، وأختها القصة القصيرة من بعد ، هما الصورتان اللتان صاغتهما البورجوازية وعبرت بهما عن أخلاق العصر الذى تولت زعامته فى أوربا ، فإن لنا أن نتوقع ارتباطاً بين القيم الفنية لهذا الأدب فى تطورها ، وبين الدور الذى لعبته الطبقة المتوسطة عبر تاريخنا الحديث [٢] ، فقد

---

(١) «الطبقات الاجتماعية» د . محمد ثابت الفندى دار الفكر العربى ١٩٤٩ ص ١٨٤ .

(٢) «القصة القصيرة فى مصر» د . شكرى محمد عياد — مطبوعات معهد البحوث والدراسات العربية ١٩٦٧ ص ٦ وص ١٠ .

نشأ الأدب القصصي الحديث ونما فى فترة سيطرة هذه الطبقة فى مصر . وظلت مكانة هذه الطبقة ثابتة دون أن يطرأ على تكوينها الاجتماعى وتحكمها الاقتصادى ، وغلبتها السياسية ، تغيير لم يكن فى مصلحتها . وبالتالى صاغت القصة القصيرة وفق ما تراه ، فاختارت شخوصها وموضوعاتها ، وأحداثها ، وشكلها ، بالدرجة التى ترضيها ، والنوع الذى يتفق ومزاجها .

ولمّا كانت هذه الطبقة تريد القصة القصيرة المسلية والمرفهة ، والتى ترضى فضولها ، وتعبر عن أهوائها وأغراضها ، وتقدم نماذج لحياتها التى تحياها ، أو لحياة تتمنى أن تعيشها ؛ فإن القصة القصيرة استجابت لهذه الغاية وتسللت إلى الميدان بلا دعوة فكرية أو فنية ، اللّهم إلاّ إرضاء نزعات وميول هذه الطبقة من القراء . لذا كان طبيعيًّا أن تكون القصة القصيرة رومانسية مغرقة فى رومانسيتها . ذلك أننا إذا تأملنا كل اتجاه من اتجاهات الأدب فى مختلف أطوار التاريخ ، نجد أنه يشرح معتقدات طبقة اجتماعية من طبقات المجتمع ، أو فئة من فئاته ، ويفسر مفهومها للواقع ، ويعبر عن مزاجها . كما أنه ينمو بنموها ، ويزدهر بازدهارها ، ثم يضمحل باضمحلالها . (وبانتقال مجتمع ما من النظام القبلى إلى النظام العبودى ثم إلى النظام الإقطاعى فالرأسمالى فالاشتراكى ، يتحول أدبه من أدب خرافى إلى أدب أسطورى فأدب كلاسيكى ، فأدب رومانسى ، فأدب واقعى اشتراكى . ومن ثم يبدو الرباط الوثيق بين الأدب والاقتصاد واضحاً للباحث عن الحقيقة [1] .

وفى الثلاثينيات ، ثم فى الأربعينيات ، وكذلك فى الخمسينيات ، وجدنا أبناء هذه الطبقة حريصين كل الحرص على كتابة قصص رومانسية ، تحمل فى أعطافها كل الملامح والصفات والقيم التى تعتنقها الطبقة البورجوازية ، إرضاء لها من جانب ، وتلهية للجمهرة القارئة من أبناء قوى الشعب حتى لا يفكروا فى قضاياهم الأساسية ومشكلات حياتهم اليومية من جانب آخر ، ثم استدراراً لأموال الجمهور القارئ من جانب ثالث . وهى أهداف يسعى الكتاب البورجوازيون بالوعى أو باللا وعى نحوها ، لضيق آفاق الرؤية أمامهم ، نتيجة تأملهم الذاتى المقترن بفوضى التفكير المنفصل عن حركة الواقع ، ولدورانهم فى محيط الفردية التى تتحول إلى تمركز حول « الذات » و « الأنا » .

ويعتبر « محمود كامل المحامى » زعيم هذه المدرسة فى الثلاثينيات بلا منازع . فقد كتب كثيراً من القصص القصيرة ، والطويلة ، ولكنه لم يكن يكتب للأدب وللقصة وللمجتمع ، وإنما فقط ليرضى قراءه من الفتيان والفتيات أبناء وبنات الطبقة البورجوازية المترفة . لذلك فإنه فى معظم قصصه القصيرة يتعرض لنوع معين من الشخصيات الشاعرية التى يغرم بها قراؤه من الشبان . وفى نفس الفترة التى كتب فيها محمود كامل المحامى هذا اللون من القصص ، وجدنا عدداً كبيراً جدًّا من الكتاب المعاصرين له ، والذين كانوا يتناوبون الكتابة معه فى مجلة (الجامعة) و (الـ١٠ قصص) ثم (الـ ٢٠

---

(١) «الأدب الثورى عبر التاريخ» - محمد مفيد الشوباشى - دار الهلال - أغسطس ١٩٦٧ - ص ١٦ .

قصة) ، يكتبون هم الآخرون قصصاً قصيرة رومانسية الاتجاه ، تتخذ من حياة الطبقة البورجوازية موضوعاً وتختار شخوصها من بين شخوص هذه الطبقة ، وتصف كل ما يتعلق بوسائل معيشتها وثقافتها ، ومجالات عملها .

ولو أننا حاولنا حصر عدد الذين كتبوا القصة القصيرة على هذا النحو ، لوجدناهم يفوقون المئات عدًّا ؛ ذلك أن الاتجاه الرومانسى غلب إلى حد كبير ، لم يفلت منه حتى أولئك الذين كانوا يظهرون فجأة على صفحات المجلة أو الجريدة ، ولا يسجلون أنفسهم فى ميدان القصة القصيرة إلا بكتابة قصة واحدة ، أو قصتين قصيرتين اثنتين ؛ أما أولئك الذين ساروا مع محمود كامل المحامى جنباً إلى جنب وهو بصدد تدعيم هذا الاتجاه وسيطرته على إبداع مرحلة بأسرها ، فإن منهم محمد أحمد شكرى المحامى ، ويوسف حلمى المحامى ، ومصطفى مشعل المحامى ، ويوسف جوهر المحامى ، وإبراهيم ناجى ، وأحمد عبد القادر المازنى .

ومن بين هؤلاء جميعا يقف محمود كامل المحامى مؤثراً فى جيل كامل من أبناء الطبقة البورجوازية ، فيحاكيه فى كل شيء ، ويكاد فى قصصه القصيرة لا يخرج عن الدائرة التى حصر محمود كامل نفسه فى أبعادها وزواياها المحدودة . ابتداء من عزت السيد إبراهيم الذى أصدر مجموعة (وحى الرمال) ١٩٣٤ ، مروراً بصلاح ذهنى وحسين القبانى ، وصالح جودت ، وحسين مؤنس ، ويوسف السباعى ، وإحسان عبد القدوس ، وأمين يوسف غراب ، وإسماعيل الحبروك ، ومحمد فرج ، ومحمود صبحى ، وحلمى مراد ، حتى عزت محمد إبراهيم فى (حارة السقايين) ١٩٦٠ .

يقول فى ذلك معاصره «إبراهيم ناجى» : (أما محمود كامل فقد صارت له مدرسة كبيرة تقلده تمام التقليد ، تقلده فى ألفاظه وأبطاله ، وطالما لمحت فى قصة الأستاذ خيال هذا المثل الأعلى ، ولا عيب فى محمود كامل إلاّ أنه يرسم للمبتدئ «حدوداً ضيقة» ولا يخرج به إلى العالم الواسع المختلف الأشكال والألوان . . ثم إنه لا يبالى بالأغلاط الشائعة . .) [١] . ونحن نرى أن «الحدود الضيقة» التى يتحدث عنها «إبراهيم ناجى» هى حدود الطبقة البورجوازية التى لم يخرج ناجى نفسه فى قصصه القصيرة عنها ، لأنه لم ينطلق إلى العالم الواسع المختلف الأشكال والألوان. كما يريد لمحمود كامل أن يكون .

الأهم من هذا كله أن كلمة إبراهيم ناجى تشير إلى زعامة محمود كامل للقصة الرومانسية ، كما تؤكد مدى تأثيره فى المبتدئين برسمه تلك – الحدود الضيقة – المشار إليها . وهى شهادة كاتب معاصر على المستويين : التاريخى والنقدى معا . فإبراهيم ناجى يأخذ عليه بعض المآخذ ، فى نفس الوقت الذى يحدد فيه مكانة محمود كامل وإشعاعاته التى استوعبت مدرسة كبيرة من كتاب القصة القصيرة الذين

---

(١) مجلة «المصرية» – العدد ٣٦ – أول أغسطس ١٩٣٨ – ص ١٣ – من مقال (قصة مؤلف) للدكتور إبراهيم ناجى .

راحوا يقلدونه ويحاكونه ، ليس فقط فى اتجاهه الرومانسى ، وعالمه البورجوازى ، وإنما أيضاً فى توقيعهم الذى كانوا يحرصون فيه على أن يردفوا أسماءهم بكلمة « المحامى » . فقد كان محمود كامل يوقع دائماً هكذا : « محمود كامل المحامى » .

ومن ثم أصبحنا نقرأ لكتاب ينتمى معظمهم إلى فئة رجال القانون ، ويشتغلون بالمحاماة أصلا ، ويكتبون القصة القصيرة كهواية ، وتقليد لمحمود كامل المحامى . إلا أنهم يصرون على الإشارة إلى فئتهم الاجتماعية وانتمائهم إلى البورجوازية المصرية . فهناك على سبيل المثال « محمود غالى حسنى المحامى » ، « عبد الباسط جميعى المحامى » ، « محمود فرج المحامى » ، « محمد كامل حسن المحامى » ، « مصطفى مشعل المحامى » ، « يوسف جوهر المحامى » ، « يوسف حلمى المحامى » ، « محمد أحمد شكرى المحامى » ، « فهمى حسنى المحامى » ، « مصطفى الهلباوى المحامى » ، « عطيات المحامية » . وفى العدد ٦٨ من مجلة (الجامعة) [1] نجد ثلاثة من المحامين يكتبون القصة القصيرة . قدم محمود كامل وحده قصتين ، وترجم محمد أحمد شكرى المحامى قصة عن الإيطالية ، ثم كتب أخيراً مصطفى الهلباوى المحامى قصة « العابثة » .

بل إنهم كثيراً ماكانوا يجعلون الشخصية الرئيسية فى القصة تمتهن مهنة المحاماة ، أو يجعلون راوى القصة محاميًا ، أو يستمدون وقائعها وأحداثها من سجلات المحامين والقضايا التى تعرض عليهم ، أو يجعلون أنفسهم المحور الوحيد فى القصة القصيرة ، بوظيفتهم الأساسية كمحامين ، ثم على اعتبار أنهم كتاب القصة ومؤلفوها ، ورواتها ، والمشاهدون لأحداثها ، والمتفاعلون مع تلك الأحداث ، بحيث يكونون كمحامين من أبناء الطبقة البورجوازية كل شىء فى القصة القصيرة ، لأنهم كذلك فى المجتمع ، يتحكمون فى تسيير دفة الأمور . ويسيطرون سياسيًا وحزبيًا واجتماعيًا وفكريًا .

ونحن نظلم الواقع الاجتماعى فى حد ذاته ، لو أننا قصرنا هذه الظاهرة على مجرد محاكاة محمود كامل المحامى ، وتقليد قصصه الرومانسية . إذ أن الاتجاه نحو دراسة القانون . والحقوق . يتصل بشكل أو بآخر اتصالاً وثيقاً بما أرسته الطبقة البورجوازية حينما فكرت فى خلق جيل من أبنائها القانونيين . حماية لمصالحها ورغبة فى أن تصبغ القوانين بالصبغة التى تريدها وترغب فيها . ومن هنا كان كل أبناء الطبقة المالكة والرأسمالية يدرسون القانون فى أوربا أو فى مصر ، وسار على نفس الدرب كل أبناء الطبقة البورجوازية الصغيرة ، محاكاة لسلوك البورجوازية الكبيرة . يضاف إلى هذا أن الوزراء ، ورؤساء الوزارات ، كانوا يختارون من خريجى كليات الحقوق ، لا لكونهم دارسين للقانون ، ولكن لأنهم من أسرات بورجوازية أولا وقبل كل شىء . فوزير الصناعة ووزير المواصلات ، ووزير

---

(١) مجلة (الجامعة) العدد ٦٨ - ١٨ مايو ١٩٣٣ - ص ١٩ ، ص ٢٦ ، ص ٦ ، ص ٣٧ .

الحقانية ، ورئيس الوزارة ، ورؤساء الأحزاب ، بل أغلب أعضاء الوزارة والبرلمان من الحقوقيين ، حتى وقر فى الأذهان أن مدرسة الحقوق العليا هى السلم الطبيعى للوزارة .

فالمسألة متعلقة أساساً بالتطلع ، والرغبة فى الوصول ، ومسايرة الطبقة المتحكمة ، والاتجاه السائد ، وما دام البورجوازيون الكبار حقوقيين ، فليس ثمة ما يمنع من أن يكون كل متعلم من أبناء هذه الطبقة أو ممن يترسمون خطاها حقوقيًّا . مما أدى إلى تضخم فى عدد خريجى هذه الكلية ، وفى عدد المحامين أيضاً . ويؤيد ذلك ما يقوله الأستاذ محمود بسيونى نقيب المحامين فى أوائل الأربعينيات : (من دواعى الأسف أن يتضخم عدد المحامين فى مصر تضخماً يدعو إلى إيجاد حلول سريعة تقف استفحاله . ولكنى أعتقد أنه على مر السنين سيقل هذا التضخم تدريجيًّا لأن الطالب إذا ما لاحظه فسوف ينصرف عن كلية الحقوق إلى غيرها من الكليات التى تفتح له أبواب الدخل الذى يكفل له الراحة ويسد مطالب الحياة خصوصاً والأزمة مستحكمة الحلقات)[1] .

وأيًّا ما كان الأمر ، فالحقيقة التى تواجه المطلع على صحف هذه الفترة ومجلاتها ، تؤكد بما لا يدع مجالا للشك ، أن معظم الذين كتبوا القصة القصيرة إبان الثلاثينيات كانوا من الذين درسوا هذا النوع من التعليم ، وتخرجوا فى هذه الكلية بذاتها ، وعملوا بالمحاماة ، أو عملوا بالصحافة ، ومنهم من بلغ شهرته وذاع صيته كمحام لا لشىء إلا لأنه كاتب قصة قصيرة . يثبت ذلك أن محمود كامل جمع ثروة كبيرة من المحاماة بسبب شهرته التى خلقتها له القصة القصيرة[2] ، وكان المتقاضون يفدون تباعاً على مكتبه بعد إعجابهم بقصصه وقراءتهم لكتاباته فى الصحف والمجلات ، مردفاً اسمه بكلمة «المحامى» . وكذلك الحال بالنسبة لمحمد كامل حسن المحامى وغيره .

وسواء قل أو كثر عدد كتاب القصة القصيرة الرومانسية من دارسى الحقوق والمشتغلين بالمحاماة ، فإنهم يتشابهون فى نواح معينة ، كنوع الحياة التى يحيونها ، والعمل الذى يقومون به ، ومصدر الثروة التى قد يجمعونها ونوعية التعليم الذى تلقوه ، والثقافة التى يحصلونها ، والأماكن التى يترددون عليها ، وأوجه النشاط الذى يمارسونه ، والأوساط الاجتماعية التى ينتقلون إليها بعد أداء أعمالهم ، مما يجعلهم يختلفون عن غيرهم فى هذه النواحى ذاتها داخل نطاق المجتمع الواحد . وهم بذلك يكونون قطاعاً من قطاعات البورجوازية المصرية التى «انعزلت عن الشعب المصرى تماماً فى أسلوب معيشتها وفى مصادر

---

(١) مجلة (العزيمة) – العدد ٥ – ١٩٤٠/٣/١٤ – ص ١٨ . مقال (كثرة خريجى الحقوق مشكلة خطيرة) لنقيب المحامين الأستاذ الكبير محمود بسيونى .

(٢) صرح لى بذلك فى حديث خاص أجريته معه يوم الأربعاء ١٩٦٧/٨/١٦ .

ثقافتها . وكونت خليطاً من «الفرانكو آراب» كثير الاعتزاز بنفسه تجاه بقية الشعب ، تابعاً مقلداً تجاه عناصر الحضارة الأوربية الغازية» [١] .

وفى قصص محمود كامل القصيرة ، والشبع التى تابعته ، تتمثل لنا هذه الطبقة البورجوازية فى حياتها الخاصة ، داخل قصور الزمالك ، وفيلات جاردن سيتى ، وفى طريق الهرم الصحراوى ، على متن السيارات الفاخرة جدا . فالذى يقرأ القصص القصيرة التى كتبها محمود كامل وغيره ممن نهجوا نهجه وساروا على طريقته ، ابتداء من الثلاثينيات وحتى آخر ماكتبوه فى الستينيات ، سوف تواجهه موضوعات بعينها ، وشخوص بذواتها ، وأماكن لا تختلف فى كثير من ملامحها ، وأحداث لا تتغير ولا تتبدل ، وإنما كل ذلك مجتمعاً يدور حول «طبقة» محددة ، هى التى ترتاد تلك الأماكن ، وهى التى تؤدى تلك الأعمال وهى أيضاً التى تصدر عنها تلك الأقوال والأفعال الشاذة الغريبة .

فإن المتتبع لكل القصص القصيرة التى كتبها محمود كامل ، وإبراهيم ناجى ، ومحمد أحمد شكرى ، ويوسف جوهر ، ويوسف حلمى ، ويوسف السباعى . وإحسان عبد القدوس ، وغيرهم من الكتاب الرومانسيين ، سيجد أنها فى الأغلب الأعم تسير فى هذا الاتجاه دون غيره ، وهو ما يدل على أن احتفالهم بتصوير حياة الطبقة البورجوازية التى نشأوا فى أحضانها ، وتمثلوا مبادئها وأهدافها ، وتشربوا عاداتها وتقاليدها ، واعتنقوا مثلها وأخلاقياتها ، أمر لا سبيل إلى البعد عنه أو التفريط فيه ، مهما كلفهم ذلك من مشقة وعناء ، بل ومهما عرضهم ذلك لنقد الناقدين . فهم على ولاء دائم لطبقتهم فى كل ما يكتبونه من قصص قصار ، لأنهم لا يمكن أن ينفصلوا عن هذه الطبقة بأى حال من الأحوال .

ويفاجأ الدارس لقصص محمود كامل القصيرة بأنها تتركز فيها مجموعة الخصائص التى لا تتوفر إلا فى القصص الرومانسية التى تعبر عن طبقة معزولة عن بقية الطبقات فى المجتمع ، وتعيش فى عالم مستقل خاص بها لا يشاركها فى هذا العالم أحد على الإطلاق . ففى قصصه يغلب موضوع الحب والعواطف المشبوبة . وتسيطر حياة الفن والصخب فى الملاهى والمراقص وعلب الليل . وفيها اعتماد كبير على المناحى الشاذة من الغريزة الجنسية دون سواها . كما تمتلئ بشخصيات يبدو فيها الشذوذ أكثر من غيرها ، أو بشخصيات مهزومة سلبية تؤثر فيها الصدمات العاطفية ، ويودى بها الحرمان . كذلك فإن الأقدار والمفاجآت والمصادفات غير المترقعة تلعب فى قصصه أهم الأدوار وأخطرها . وفوق هذا وذاك فإن قصص محمود كامل القصيرة يسودها إحساس عارم بالفردية والذاتية ، وبعد واضح عن الواقع الاجتماعى بتفاعلاته وصراعاته وتناقضاته المتعددة . وليس أدل على ذلك من أننا نقرأ له فى

---

(١) «القصة القصيرة فى مصر» - د . شكرى محمد عياد - ص ١٦١ نقلاً عن أحمد عباس صالح فى نقده لمجموعة (أرواح بين السحب) لمحمود كامل - مجلة (المجلة) - عدد ديسمبر ١٩٦٢ .

تقديمه لكل قصة قصيرة ينشرها فى صحيفة أو فى مجلة ، أو فى تصديره لكل مجموعة قصصية ، كلمات وعبارات تشير بسفور إلى أن القصة ذاتية ، وأن أحداثها مستمدة من حياة الكاتب الشخصية ، أو أن أبطالها يعرفهم الكاتب معرفة شخصية . يقول فى تقديمه لمجموعة (فى البيت والشارع) : (. . فإن هذه القصص التى يراها القارئ فى هذا الكتاب أقرب إلى أن تكون صدى لحالات عاطفية خاصة . أو لتجارب فى سابق حياتى العملية . وتلك الحالات والتجارب قد مرت بى ألوانها المختلفة المتباينة مرور الحياة . . فى البيت . . وفى الشارع . . فتجد جزءاً من هذه القصص يدور حول المسارح ودور التمثيل والموسيقى . . وأوساط الفنانين والفنانات وهو لون من ألوان الحياة تعشقتها عندما كنت لا أزال طالباً . . ثم اتصلت بها ودرستها بعد أن وفر لى العمل الصحفى وسائل الاتصال والدراسة . . .) (١) .

ونراه أيضا يقول فى تقديمه لقصته (البخت والقسمة فين ؟) ما يؤكد أن همه الأول هو التعبير عن نفسه وعن ذكريات خاصة به وحده ، وإن أدى به هذا إلى إهمال قواعد الفن القصصى ، وإغفال أصوله وتقنياته ، فليس هذا هو المهم فى نظره ، بل إن «أناه» هى الأهم : (ليس فى هذه القصة عقدة ، وليس فيها حشد منظم للشخصيات ، وليس فيها تكلف فى تحليل أخلاق الأبطال والبطلات على ضوء القواعد الحديثة للفن القصصى وإنما هى صدى حالة عاطفية خاصة وقع الكاتب تحت تأثيرها فى ليلة من ليالى الأسبوع الماضى .)(٢) ، فالكاتب هنا يستند إلى المثالية الشخصية التى تقول دائما إنه ما من حقيقة إلا «الأنا» . ومن يقم علاقاته بالعالم على أساس أن «أناه» هى الحقيقة الوحيدة لا يمكن أن يكون إلا فقيراً جداً فى الأفكار ، إذ لا تتوفر لديه أية إمكانية لاكتساب شىء منها ، لأن الأفكار ليست شيئا قائما خارج عالم الواقع ، و «إن علاقات كل فرد بهذا العالم الواقعى هى منبع ذخيرة أفكاره وثروتها» (٣) .

ولم ينفلت الكاتب من أسر ذاته أبداً ، وهو يعى هذا تمام الوعى ، ويدركه كل الإدراك ، ويصل عنده هذا الإحساس بالفردية والذاتية إلى درجة القصد والتعمد . فهو بطل القصة دائماً ، وراويها أبداً ، وكاتبها بطبيعة الحال ، وهو كل شىء فيها من ألفها إلى يائها ، إذ أنه يختار عنوان القصة القصيرة متفقاً مع حالته النفسية ومزاجه الخاص ورغبته فى التعبير عن ذاته ، ولا عليه إن كان العنوان منسجما مع موضوع القصة ومتمشيا مع الحدث الرئيسى فيها ، أو دالاً على حالة شخوصها أم لا . مثال ذلك ما يوضحه هو نفسه فى مقدمته لمجموعة (بائع الأحلام) حيث يقول : (أما اسم الكتاب فقد اخترته

---

(١) «فى البيت والشارع» – محمود كامل – ط ١٩٣٣/١ – المطبعة المصرية – ص أ .

(٢) «الجامعة» – العدد ١٢٧ – ١٩٣٤/٧/٥ – ص ٤ .

(٣) «الفن والحياة الاجتماعية» – بليخانوف – تعريب إحسان حصنى – حمص ، سوريا – ص ١٢٦ .

وأنا واثق من أنه أكثر الأسماء انطباقاً عليه ، أو بمعنى أدق على أنا اليوم وأنا أقدمه للقراء .)[1] وقصته «رسائل غرامى الأول» ليست إلا مجموعة من الذكريات الغرامية والعاطفية المتعلقة به هو وحده ، أثارها حادث تافه غاية فى التفاهة : (احتفل فى مساء ١٥ مايو الجارى بافتتاح الموسم الصيفى لكازينو سان ستيفانو بالإسكندرية ، ولقد كان هذا الحادث وحياً تدفقت معه ذكريات هذه القصة البعيدة) [2] .

أما قصص محمود كامل القصيرة ، فإنها أبداً لم تتخلص من «ذاته» ، واحتشدت بالعناصر الشخصية المتعددة ، وغدا القارئ لها أسيرا لعالم خاص كل الخصوصية بالكاتب وحده . فهو لا ينفك يذكره بنفسه ، ويحيطه علماً بأن ما يجرى فى عالم القصة قد جرى له فى وقت ما . فقصته «فاجعة المستشفى» يقول عنها إنها (من ذكريات إقامة قصيرة فى المستشفى الإسرائيلى بغمرة)[3] ، وكذلك قصته «الخطيئة» يذكر أنها مستمدة (من ذكريات قديمة للبيان طره)[4]. وكأنى به كان يكتب كل ما يعن له ، وما يخطر بباله ، هكذا كيفما اتفق ، من غير معاناة أصيلة واحتفال كبير بأصول فن القصة القصيرة ، وحرص كبير على أن يخرج عمله فى شكل قصة قصيرة مكتملة وناضجة . وإنما قصاراه أن يجلس فى مكان ما ، أو يستمع إلى لحن معين ، أو تلتقط أسماعه جملة بذاتها أو تروى أمامه حادثة بعينها ، فإذا به بعدها مباشرة أو فى الحين والتو يسجلها بقلمه على أنها قصة قصيرة .

ومن هنا جاءت غزارة إنتاج الكاتب فى القصة القصيرة ، نظراً لأنه لم يكن يجهد نفسه كثيراً . ولم يتح الاتساع والتعمق فى المشاهد ذات الدلالة ، أو التى تخدم غرضاً فنياً فى العمل القصصى ، بحيث يطرح جانبا كل ما لا قيمة فنية له ، من الدقائق واللحظات التى لا تستوجب الاستغراق فى جزيئاتها الصغيرة . بمعنى أنه لم يكن يعى جيدا معنى الاختيار فى الفن ، وإلا ما ألفناه معتمداً على الرسائل التى كانت ترد إليه من القارئات بخاصة ، وقد عمرت قصصه القصيرة بتلك الرسائل ، بل إنها فى حد ذاتها تعد مصدراً أساسياً من مصادر وحيه وإلهامه ، ومنبعاً ثرا غزيراً كان ينهل منه بلا كلل أو ملل .

والشواهد كثيرة جداً فيما كتبه محمود كامل . فقصته «وجهها المحترق»[5] رسالة من قارئة كانت تعمل بالتمريض ، سردت فيها ذكرياتها عن درامة عجيبة عرضت لها أثناء عملها . و«لا . . لم يمت

---

(١) «بائع الأحلام» – محمود كامل المحامى – دار الجامعة للطبع والنشر ١٩٣٥ – المقدمة .

(٢) «الجامعة» – العدد ٢٧٧ – ٢٠ /١٩٣٧/٥ – ص ٤ .

(٣) «الجامعة» – العدد ١٣٠ – ١٩٣٤/٧/٢٦ – ص ٤ .

(٤) «الجامعة» – العدد ١٧٧ – ١٩٣٥/٦/٢٠ – ص ٤ .

(٥) «الجامعة» – العدد ١١١ – ١٩٣٤/٣/١٥ – ص ٤ .

الحب »(١) رسالة من سيدة شابة يقول إنه صقلها فى القالب القصصى ليس غير . و « ٢٥ ديسمبر »(٢) أرسلتها إليه سيدة مصرية وهى « تسرد اعترافات خاصة عن درامة حية هائلة عاشت هى بطلة فيها مدة طويلة » . ويذكر أنه عقب ظهور هذه القصة فى المجلة تلقى رسالة أخرى من « سيدة شابة تتضمن اعترافات عن درامة أخرى لا تقل عن الأولى قوة وهولا . ومرة ثانية لم يزد عملى هنا عن صقل هذه الرسالة فى القالب القصصى وتغيير الأسماء . . . »(٣) – وقصته « حياة شقية » تلقى الكاتب وقائعها « داخل رسالة بعث بها إليه تاجر من أكبر تجارنا المعروفين الآن ، وقد اعترف فيها بسر رهيب ظل محور درامة عائلية هائلة مدى ثلاثين عاماً »(٤) .

ولم يكن الكاتب يعمل عقله فى تلك الرسائل ، أو يمعن فكره فى مضمونها والوقائع التى تسردها ، يدل على ذلك من بعض الوجوه ، أنه كان دائم الحرص على التأكيد بأن موقفه إزاء هذا النوع من الاعترافات والرسائل لا يزيد عن تنقيح أسلوبها وصقلها فى القالب القصصى كما كان يقول . وليت ذلك فقط ، بل نراه فى تقديمه لقصة من قصصه التى تعتمد على رسالة عثر عليها الكاتب مصادفة ، يشير إلى أنه لا يملك إزاءها إلا أن ينشرها (دون أن يضع لها حتى . . . عنواناً)(٥) ، فليس ثمة جهد فنى أو فكرى على الإطلاق . ولا يمكن أن يؤخذ الفن بهذه البساطة . فى حين أن التاريخ الأدبى يذكر للكاتب الأمريكى « ناثانيال هوثورن » ١٨٠٤ – ١٨٦٤ ، أنه ذهب إلى قريته الصغيرة التى لا تبعد عن (بوستن) إلا ستة أميال ، وعكف وحيداً على التمرين والكتابة والتجويد ما يقرب من اثنى عشر عاماً ، يكتب ويمحو ، ويثبت ويرفع طوال هذه الأعوام ، ثم أخرج بعدها مجموعة واحدة من القصص القصيرة .

غير أن محمود كامل على عكس ذلك تماماً ، فإنه لا يكلف نفسه أى عناء ، وإنما يضع الرسالة التى تأتيه أو يتصور أنها وافدة إليه من قبل قارئة أو معجبة ، كما هى . وحتى إن لم يكن ذلك كذلك بالفعل ، على سبيل أن شيئاً من الرسائل لم يصله ، فإنه يلجأ إلى الإيهام بذلك حتى لا يؤخذ عليه أن القصة فقيرة من الناحية الفنية . وعلى هذا فإنه ظل يكتب ويكتب ، ويصدر المجموعة فى إثر الأخرى دون أى تفكير فى ضرورة التطور والتجديد . والمتتبع لكل كتاباته فى ميدان القصة القصيرة سيجد أنه لم يحد عن نقطة الابتداء قيد أنملة ، لا فى الشكل ولا فى المضمون . حيث بقى فى مكانه « محلك

(١) « الجامعة » – العدد ١٠٩ – ١٩٣٤/٣/١ – ص ٤ .
(٢) « الجامعة » – العدد ١٠٠ – ١٩٣٣/١٢/٢٨ – ص ٤ .
(٣) « الجامعة » – العدد ١٠٢ – ١٩٣٤/١/١١ – ص ٤ قصة (أول يناير) .
(٤) « الجامعة » – العدد ١٢٦ – ١٩٣٤/٦/٢٨ – ص ٤ .
(٥) « الجامعة » – العدد ٧٢ – ١٩٣٣/٦/١٥ – ص ٥ قصة (قصة . . . بلا عنوان) .

سر» . يدور حول «ذاته» . ويتخذ من طبقته البورجوازية محوراً رئيسياً لقصصه . يضعها نصب عينيه وهو يكتب ، ويجعل شخوص قصصه من هذه الطبقة المترفة إرضاء لها وحفاظاً عليها .

ولما كانت الطبقة البورجوازية تملك من الثروة والجاه والنفوذ والسلطة ما يغنيها عن التفكير فى الأعمال الجادة والبحث عن لقمة العيش ، فإنها وجدت لديها الفراغ الكافى الذى هيأ لها فرصة العبث ، واللهو ، وارتياد المراقص والملاهى ، وممارسة الجنس ، والعشق ، وإفساح المجال أمام العواطف دون قيد أو تحفظ ، مما أثر بدوره على الآداب العامة ، وجعل الشباب يحاكى هذه الطبقة فيما تسلكه متوهمة أنها تقلد أوربا والحضارة الغربية . وكانت هذه الموجة تواجه بين حين وحين بصيحات الاستنكار من بعض الكتاب والمفكرين ، مطالبين بالبعد عن هذه المهاوى . ونجد فى مجلة (اللطائف المصورة) نصاً يدل على هذا يقول فيه كاتبه : (تراخت حدود الآداب العامة تحت ستار التمدن والارتقاء ، وزالت دولة الحياء وكثر انتهاك الأعراض وأبيح الاختلاط بين الجنسين وغفل الوالدون عن صيانة أولادهم وبناتهم وألقوا لهم الحبل على الغارب وكثر غشيان دور الخلاعة والرقص والتياترات والسينما وأصبحنا نرى فى الجرائد أشكال التقبيل بين الجنسين والأجسام العارية والنصف عارية مما يستفز الغرائز البهيمية ، وكثرت حوادث الاختلاط بلا زواج وكانت ثمرتها الفضائح والجرائم والمخازى ، حتى عمت الفوضى وقل الزواج ونشز الأزواج وضاعت الأنساب وبدت نذر الدمار والانحطاط والخراب) (١) .

وظاهر هذا النص يوحى بأنه يبالغ مبالغة شديدة فى وصف الأخلاق العامة ، لكنه يستند إلى حكم أصدرته محكمة النقض والإبرام فى ٢٠ نوفبر ١٩٣٣ طعنت فيه المطبوعات والكتب والروايات والأقاصيص التى يعتبر نشرها انتهاكا لحرمة الآداب وحسن الأخلاق لما فيها من الإغراء بالخروج على عاطفة الحياء وهدم قواعد الآداب العامة . ولقد سادت هذه النغمة الإصلاحية فترة من الوقت قليلة ، كرد فعل لانتشار ذلك اللون من القصص والكتابات فى بداية الثلاثينيات ، وهو الذى يجعل منبعه الوحيد تصوير الجوانب الشاذة من الغريزة الجنسية ، ولا يستعرض العناصر النبيلة منها ، ولا يسمو بها ، وإنما جعل همه الأكبر أن ينحط بهذه الغريزة إلى الحضيض .

ويعتبر محمود كامل المحامى أحد الكتاب المسئولين عن ذيوع مثل هذه المطبوعات آنذاك ، فهو ابن للطبقة البورجوازية المصرية ، وأ . خريجى كلية الحقوق ، وصاحب دار كبيرة للطبع والنشر والتوزيع ، يكتب أى موضوع يعن له فى أية مساحة من المجلة ، ثم بعدئذ مباشرة يصدر ما كتب فى مجموعة قصصية أو فى كتاب مستقل ؛ كما أنه عاش حياة البورجوازية بكل معنى الكلمة ، وارتاد

(١) «اللطائف المصورة» – العدد ١٠٠٠ – السنة العشرون – ١٩٣٤/٤/٩ – ص ٦ من مقال (متى ينقذ الله البلاد من هذه الكارثة» كتبه نجيب شقرا .

مسارح الكورسال ، ورمسيس ، والأوبرا ، وانغمر فى الحياة الليلية الصاخبة التى عرفتها القاهرة آنذاك ، حين كانت الفرق الأجنبية تتوافد تباعاً ، لدرجة أن شارع عماد الدين وحده وجدت به أربع صالات تعلم الرقص الأجنبى ، كما أنه اكتظ بعلب الليل ، فكانت هناك بديعة مصابنى ، والبوسفور يتناوب عليه المغنون ، ثم شارع الباب البحرى بحديقة الأزبكية الذى اشتهرت فيه المغنية «سعاد محاسن» ، وفى ليالى القاهرة الصيفية كانت منطقة روض الفرج تغص بالمسارح والملاهى والمراقص وغيرها من دور اللهو التى تعمل طوال الصيف . هذا فضلا عن أنه كان يتنقل بين القاهرة والإسكندرية ورأس البر بصفة دائمة ومستمرة ، ويرحل إلى أوربا ليستمتع بحياتها ، ثم لا يلبث أن يعود إلى حفلات فندق سميراميس ، وحفلات الرقص الليلية فى جروبى سليمان باشا ، وحفلات الليالى الأولى لدور السينما التى تعرض فيها قصص تشبع نهم هذه الطبقة ، كل هذه الأماكن كانت بمثابة مجتمعات دورية تلتقى فيها البورجوازية المصرية طوال الثلاثينيات. وقد احتك بها محمود كامل احتكاكاً مباشراً ، وتفاعل معها ، وكونت هذه الحياة مادة قصصه جميعاً ، فلم تخرج عن إطارها أبداً ، وجاءت قصصه القصيرة تصويراً لحياة الطبقة الغنية المترفة التى تعيش بين قصور القاهرة ورمل الإسكندرية وملاهى شارع عماد الدين ، وتقوم فوق ذلك بجولات متعددة فى أوربا .

لذا فإن معظم «بطلات» قصص محمود كامل القصيرة ، يكدن يعشن فى وسط واحد ، ويتحركن داخل بيئة معينة ويتنفسن هواء يشيع فيه عبير عطر واحد . معظمهن فتيات ينتمين إلى أسر مصرية ثرية أو فى حكم الثرية ، تلقين ثقافتهن فى بعض مدارس الراهبات ، فهن يجدن التحدث بالإنجليزية أو الفرنسية ، ويتحدثن عن شعراء هاتين اللغتين وقصاصيهم أكثر مما يتحدثن عن شعراء مصر وقصاصيها فى العصر الحديث . وكذلك الحال فى «الأبطال» ، معظمهم شبان أتموا دراستهم العليا إما فى أوربا أو فى مصر ، ويمتهنون حرفاً معينة محدودة ، فهم إما موظفون فى السلك السياسى أو مهندسون أو أطباء أو محامون ، وهم الآخرون يجيدون التحدث عن قطعة موسيقى لشوبان ، أو قطعة شعرية لسولى برودوم أو مسرحية لهنرى باتاى أكثر مما يتحدثون عن ابن الرومى أو المتنبى أو أبى العلاء المعرى ، وهو ما جعل قصصه تتسم بطابع «الفرانكو آراب»[(١)] — كما وصفتها الصحافة آنذاك — الذى يغلب عليها ، ويخرج بها عن لونها ومحيطها الشرقى إلى محيط آخر غير مألوف لا فى مصر ولا فى الشرق . فلم يكن مجتمعنا المصرى فى الثلاثينات مكوناً من فتيات مدارس الراهبات ، وموظفى القنصليات والمفوضيات ومحبى موسيقى شوبان ، ورواد أبهاء الفنادق الكبرى ، وهواة معارض اللوحات الزيتية والتماثيل المنحوتة . وإنما هناك طبقات مطحونة على كل المستويات ، ومجهولة فى عالم الفن والأدب ، طمست معالمها البورجوازية المسيطرة والمستبدة تماماً .

(١) «المصور» العدد ٧٩٤ – ٢٩/١٢/١٩٣٩ ص ٣١ . كلمة المجلة بمناسبة صدور مجموعة (الربيع الآثم) لمحمود كامل .

والغريب أن جميع الفتيات فى قصص محمود كامل القصيرة عاشقات ، متدلهات ، يتبعن الرجل كثيراً بدلا من أن يكن متبوعات ، ويخرجن من منزلهن ساعة يشأن ، ليقمن بنزهة فى سيارة ذات مقعدين يقودها شاب فتان يخيل إلينا فى أكثر القصص أنه المؤلف نفسه ، وتنتهى النزهة أحياناً عند سفح الهرم على باب الصحراء ، حيث يترجل العاشقان فيتناجيان فى ظل الخلود ، ويضطجعان على الرمل الطرى فى الغسق وفى أول الليل ، وأحياناً أخرى تكون نهاية المطاف فى فراش وثير ، داخل حجرة من حجرات ڤيلا أنيقة . خاصة بالفتى أو هى ملك خاص للفتاة ، وما شابه ذلك . فلكل فتاة فى قصص محمود كامل صاحب من الشبان تخرج معه ، وتعرف به ، وتضرب له المواعيد ، ويلتقيان دائماً أبداً ، وكأن شيئاً آخر فى الحياة غير موجود سوى اللقاءات الغرامية والحب ، والجنس المثير .

وهو يذكر ذلك صراحة دون مواربة أو تضمين . ففى تقديمه لقصة (قصة . . . بلا عنوان) يقول : (كاتب هذه اليوميات فنان شاب معروف يقيم الآن فى أوربا موفداً من الحكومة فى إحدى بعثاتها . وقد كتبها قبل أن يسافر وهى تمثل لوناً من ألوان الحياة الصاخبة الملتهبة التى كان يحياها مع صديقة له . . .) [1]. ويقول فى كلمته القصيرة التى كتبها مصدراً بها مجموعة (القافلة الضالة) ما يبرز اتجاهه نحو تصوير حياة الطبقة البورجوازية التى يعترف أن الحضارة الأوربية أفسدتها ، وإن كنا نراه يطلق الحكم عاماً. ويوحى لنا فى كلمته بأنه يتناول الحياة الاجتماعية فى مصر بعامة ، وما الحياة الاجتماعية فى مصر فى تصوره إلا حياة البورجوازية العابثة الماجنة :(ترددت كثيراً قبل أن أقدم هذه القصص لقرائها فهى لا تعدو أن تكون مجموعة صور انتزعت من الحياة الاجتماعية المصرية التى أصبحت بعد أن تسربت إليها البدع الأوربية ترقص على فوهة بركان متأجج . ! هذه القصص تصور خليطاً من نساء ورجال ضلوا سواء السبيل فاهتدوا آخر الأمر حينا . أو طال تيههم وضلالهم أحيانا) [2] .

ولا يهم محمود كامل فى شىء إن كان الموضوع متشابهاً ، أو الحادث متكرراً ، بل الغاية عنده تكمن فى كونه يريد أن يقدم لقرائه من الفتيات والفتيان وقائع عديدة لا تختلف إلا فى أسماء الشخوص الذين يؤدونها أو يقومون بها ، والعجيب أنه هو نفسه الذى يوضح ذلك ، مما يدفع القارئ الفطن الذى يبحث عن جديد فى كل ما يقرأ ، إلى أن يعرض عن قراءة القصة . مثال هذا ما نراه منه قبل مطالعتنا لقصة (ليلة مسمومة) إذ يبادرنا بقوله (كان المحرر قد نشر فى مثل هذا الشهر من العام الماضى فى الـ ١٠ قصص ، قصة فى يوميات بهذا العنوان . . ولكنه يعود إلى نشر قصة جديدة أخرى تحمل

---

(١) «الجامعة» – العدد ٧٢ – ١٩٣٣/٦/١٥ – ص ٥ .

(٢) «القافلة الضالة» – محمود كامل – دار الجامعة – أبريل ١٩٤٦ – ص ١ .

نفس العنوان لأن هذا الشهر فيما يبدو قد اعتاد أن يحمل إليه طائفة من الليالى المسممة) [١]

ولا يدل هذا على حكايته لما يحدث له وإن تشابه فحسب ، وإنما يدل على أنه يجعل شغله الشاغل الليالى المسممة ، والفضائح الأخلاقية ، والشذوذ الجنسى ، والماضى الملوث ، والتردى فى حياة الرذيلة ، وعالم الراقصات والمغنيات . والفنانين والفنانات ، وما يسلكونه فى حياتهم الخاصة من سلوك ينأى عن العرف العام والتقاليد المألوفة والقيم المتوارثة التى كان يؤمن بها ويعتنقها جمهور الشعب الكادح فى مصر . ذلك أن أى قصة من قصصه لم تتعرض لأى جانب من جوانب الحياة المصرية الحقيقية ، وإنما كانت منقطعة الصلة بالواقع ، وموضوعاتها تلك كانت منفصلة عن سائر قضايا العصر والمجتمع والناس .

والكاتب فى تصويره للأحداث التى تقع فى قصصه القصيرة يغفل أثر سائر الأحداث المحيطة بها ، وأيضاً بالنسبة لتناوله للشخوص ، نراه يفرضهم على القارئ فرضاً بصفاتهم وميولهم وآرائهم وأهوائهم ، وهو لا يحللهم من الداخل ، ولا يتعمقهم ، ويهمل تأثرهم باتجاهات العصر الفكرية والسلوكية ، ومبلغ تجاوبهم مع تلك الاتجاهات أو اصطدامهم بها . وما ذلك إلا لأنه ينظر إلى الأشياء والناس نظرة جزئية غير شمولية ، ذاتية غير موضوعية ، وبعد عن الواقع فى كليته وحركته المتطورة الصاعدة . لذا فإن هذه النظرة غير الواعية للواقع بأبعاده المختلفة . لا تبصره بارتباط جميع الموجودات المادية والمعنوية بعضها بالبعض الآخر ، إذ يكتفى برؤية العصر والبيئة والحياة فى ثبات وركود وجمود على ما هى عليه دون حركة أو نمو أو تطور . ويرى الأحداث ظواهر تقع مصادفة ، وتزول دون أن تحدث إلا آثارها المباشرة ، ولا يدرك ارتباطها بحركة عصرها وتطوره ، وما يقع بينهما من تفاعل .

مرجع ذلك فى اعتقادنا إلى أنه [illegible] نفسه فى طبقة بذاتها ، وعاش فى الأبراج العاجية أو فى غيرها من حصون تقام ضد الحياة ، واعتبر الفن متاعاً وميزة لفريق من الناس دون فريق ، وفصل بينه وبين الحياة ، ولم يستطع أن يحيا حياة سائر الناس ثم يعبر عنها ، ولم يحس بكل ما فى حياة الغير من ألم وأمل وسعادة وشقاء ، ولم يشارك حياة الآخرين بوجدانه وينفعل معها ، ولم يدرك روح الأشياء ، ويمتزج بها وتمتزج به ، ويفكر خلالها وتفكر خلاله ، وكأنه قد حل فى الحياة حلولا شاملا كلياً . فالفن هو الذى يزيد وعينا بوجودنا وضوحاً ، ويجعل فهمنا لكياننا أكثر عمقاً وإحاطة وشمولا ، على عكس ما تصوره الرومانسيون والكتاب البورجوازيون من أن الفن نشأ للتسلية والترويح ، وهو ما كان محمود كامل يؤمن به ويعتقد فى صحته وأهميته كل الاعتقاد .

ولو لم يكن الأمر كذلك لقدم لنا محمود كامل فى قصصه القصيرة حياة الناس الواقعية فى مجتمعنا المصرى وعالج قضاياهم الفعلية التى يعانون منها ، ويشقون فى سبيل القضاء على ما يحول دون

---

(١) «الجامعة» – العدد ٢٧٥ – ١٩٣٧/٥/٦ – ص ٤ .

سعادتهم ، ولربط مصيره بمصيرهم ، وأخذ على عاتقه مسئولية توجيههم وإرشادهم ودفعهم إلى تغيير واقعهم ، خاصة وأنه كان يملك الوسيلة التى يستطيع أن ينقل بها أفكاره للناس . كما أننا لا نحس فى قراءتنا لقصصه القصيرة أنه حاول نقد الأوضاع التى كانت عليها الطبقة البورجوازية ، وتشريح عيوبها ، وإبراز خطاياها ، ولكنه اكتفى بوجه من وجوهها ، فعبر عنه ، وقدمه لها هى نفسها ، لتسرى عن نفسها بالتطلع إليه .

ولهذه الطبقة أيضا كتب محمود كامل المحامى قصة الحب الرومانسية ، الحب الذى لا سبيل إلى تصديق ما يحاك حوله . أبطاله فنانون والهون متيمون ، وبطلاته فتيات بورجوازيات ناعمات ، يعشن فى أوهام وخيالات تملأ عليهن فراغهن . وأشخاصه عاشقون يحلمون أثناء النهار أحلاماً أغنى وأروع من تلك التى يحلمها غيرهم أثناء الليل كما يقول هو عن شخوص قصص مجموعة (بائع الأحلام) حيث يذهب إلى أنه كان حريصاً على أن يكون بين القصص جميعاً اتساق تام (قوامه عنصر الحب الذى يغذى هذه القصص كلها كما يغذى قلوب أبطالها وبطلاتها بدم حار متدفق)(١)

ولم تخل قصة من قصصه القصيرة من هذا العنصر ، فقصته « العالم فى هذه الغرفة » عرض لعلاقة حب شاعر حساس من نوع جديد ربما ألفه الفنانون الذين يعيشون فى ضباب الحياة على بعد أمتار من الأرض ، لكن سواد العشاق لم يألفوه بعد ولا ينتظر أن يألفوه !(٢) وقصة « خيانة رأفت هانم » (تسجل غراماً رائعاً بين شاعر مصرى شاب معروف وفنانة . غراما من نوع جديد لم يألفه سواد العشاق .)(٣) . والرسام «شاكر قدرى» يحب «إحسان» السكندرية التى جاءت إلى القاهـرة لتقطن مع عمتها «خديجة» فى المنزل المجاور له ، وذلك من خلال نافذة مرسمه التى تطل على حجرتها . وتبادله هى الأخرى حباً بحب ، رغم أنها كانت مخطوبة لـ «عزيز نيازى» إلا أنه فجأة وبلا مقدمات يقطع صلته بها معلنا أنه أحب فتاة أخرى . وكانت الدموع لا تفارق عينيه بسبب وبغير سبب ، ثم تركها بلا مبرر أيضا ، ورسم بعدها لوحة عرضها فى معرض أقيم برابطة الفنانين سماها « الجارة الراحلة » ويتصادف أن تذهب «إحسان» وزوجها «عزت» فيشاهدا اللوحة ، بينما يلاحظها «شاكر» فيغادر المعرض وعيناه تدمعان دموعاً غزيرة . هذا هو النوع الذى لم يألفه أحد من الحب والذى أغرم به الكاتب وسجله فى كثير من قصصه القصيرة . وكأنه حاول أن يتجرد قليلا من وصف الراقصات ودور اللهو ، والمغنيات الخليعات ، والعلاقات غير المشروعة ، فإذا به ينهمك فى لون غير واقعى وغير معقول من العواطف .

وراح محمود كامل يضع الأسس والقواعد التى يجب أن يلتزمها كاتب القصة القصيرة حينما

---

(١) «بائع الأحلام» – محمود كامل – دار الجامعة للطبع والنشر ١٩٣٥ – المقدمة .

(٢) «الجامعة» – العدد ٢٩٦ – ١٩٣٧/٩/٣٠ ص ٤ .

(٣) «الجامعة» – العدد ١٨٥ – ١٩٣٥/٨/١٥ – ص ٤ .

يتصدى لكتابة قصة تدور حول «الحب» ؛ مما يدل على اهتمامه الكبير بهذا اللون من القصص ، وبأن الحب شغل جانباً كبيراً من موضوعاته . فقد كتب فى (آخر ساعة) مقالا بعنوان (كيف تكتب قصة الحب ؟) .[١] وكان قبل الآن قد أعلن فى مجلة (الجامعة) العدد ١٧٩ - ١٩٣٥/٧/٤ ص ٨ عن مسابقة (لأحسن قصة حب مصرية قصيرة) جوائزها خمسة جنيهات . ويشترط فيها أن تكون قصة غرامية مصرية Love Short Story من وضع القارئ أو القارئة) . وحينما أعلنت نتيجة المسابقة أسفرت عن فوز بعض القصص التى يغلب عليها تأثرها الواضح بمحمود كامل ونهجه فى كتابة القصة القصيرة ؛ وكانت كلها فى شكل رسائل متبادلة ، أو فى صورة اعترافات ، أو فى ثوب يوميات ، وكان كتابها يشيرون إلى ذلك بمثل ماكان يفعل محمود كامل فى قصصه . حتى إن عناوين القصص الفائزة ، يشعر قارئها لأول وهلة أنها من وضع محمود كامل (نهاية غرام – أسيرة – اتبعينى – أشلاء قصيدتى – انتقام خائب) .

ونلمح تأثيراً آخر لمحمود كامل فى هذه الناحية حينما نقرأ فى مجلة (الراوى) العدد ٤ و ٥ – ١٩٣٦/٦/٢٥ قطعة نثرية بعنوان «الحب سنة ١٩٣٥ – افتحوا الباب باسم الحب»! ! يقول عنها كاتبها «حسن زكى أحمد» إنها قطعة تصويرية للحب فى أحد أشكاله الحالية . وهو فيها . متأثر بمحمود كامل وإن لم تكن قطعته قصة قصيرة على أى نحو من الأنحاء .

وعلى نفس النمط الذى أشاعه فى مصر محمود كامل سارت كل القصص القصيرة التى كانت تنشرها المجلات والصحف فى تلك الفترة ، بقصد إرضاء نهم طبقة معينة من القراء ، وتسليتهم ، والترفيه عنهم ، وتزجية وقت فراغهم ، وهى إذ تفعل ذلك إنما تتوسل إليه لا بأسلوب فنى أو بقصة فنية ناضجة ، بل بواسطة فن رخيص لا يرقى إلى مستوى العمل الموضوعى الجاد ، ولا يدل على ثقافة عميقة أو اطلاع وافٍ على أصول الفن القصصى ، وتراث أعلامه ، كما أنه يشير إشارة واضحة إلى جهل كتابها بمجتمعهم وانفصالهم التام عنه . ورغم أننا لاحظنا أن كثيراً من كتاب القصة القصيرة الرومانسية طوال الثلاثينيات ، كانوا يعملون بالمحاماة وهو مايفرض عليهم بطريقة أوبأخرى التعرف إلى مجموعة القضايا والمشكلات التى تعتمل فى أعماق مجتمعنا ، فإن انعكاسات الحياة الاجتماعية الحقيقية وأصداءها لم تتضح بأية صورة من الصور فى قصصهم القصيرة . وكأنهم إذا فعلوا شيئاً من هذا أغضبوا الطبقة البورجوازية الحاكمة والقارئة على حد سواء ، بل وأغضبوا هم أنفسهم بأنفسهم ، لأنهم يصفون فى قصصهم القصيرة حياتهم الخاصة ، وعالمهم الذاتى المنعزل ، أوالذى عزلوه عن العالم الخارجى الواقعى .

وكيف يمكن أن تعد قصص مثل (الحب – يحييه الإيمان وتميته الغيرة العمياء) ، (مسألة

(١) مجلة «آخر ساعة» – العدد ٦٦٢ – ١٩٤٧/٧/٤ – ص ١٢ .

حسابية : الإعجاب + الإشفاق = الحب) و (غرام الأستاذ وغرام الصديق)[١] لأحمد عبد القادر المازنى ، فى مرتبة الفن الصادق الواقعى السليم ؟ ! وكذلك قصة (أين زوجها ضحكت منه وبلغت مأمنها)[٢] لعز العرب على ، وقصة (شرك الخادمة – قصة خادمة وسيدها الشاب)[٣] لصادق راشد ، أو (تيجى تصيده يصيدك) لمحمد السيد المويلحى ، و (أعاصير العزوبة) لمى الصغيرة ، التى تهديها إلى جماعة العزاب فى مصر ، وأولهم عباس العقاد لذكرى شبابه إذا حاول واعترف[٤] . و (ليلة الوداع) لأحمد عبد القادر المازنى التى تمجد الحب الرومانسى والتفانى فى الغرام والإفراط فى العواطف الحالمة ، والتى تركز على تصوير لحظة الوداع وتأثيرها على كل من المودعين[٥] . وغيرها وغيرها مما كان أصحابها يطلقون عليها اسم القصة القصيرة وهى أبعد ما تكون عن القصة الفنية القصيرة ، وإنما هى أقرب بالفعل إلى قصص محمود كامل التى تهتم بالحب من ناحية ، وبالطبقة البورجوازية المصرية بتطلعاتها وأحلامها وحياتها من ناحية أخرى .

والواقع أن قراءة عدد يسير من قصص محمود كامل القصيرة ، أو القصص التى سارت على طريقته ، تكفى تماماً للحكم على قصص الاتجاه كلها . فإن عالمها واحد ، وموضوعاتها واحدة لا تتغير ، وشخوصها معروفون كل المعرفة لا يخرجون عن « ريرى » و « ميمى » و « فتفت » و « نانى » و « زيزى » والموسيقى الشهير ، أو الرسام المعروف أو المحامى اللامع ، أو المطرب ذائع الصيت ، أو الديبلوماسى الممتاز ، أو الثرى بالوراثة ، أو ابن أحد كبار الموظفين ، أو الأطباء . كما أن عناوين القصص هى الأخرى لا يوجد ثمة فارق كبير بينها عند محمود كامل وعند غيره ممن شايعوه . فهى عنده أحياناً (يا ريت زمانى مرة) و (الليلة . . . وإلا فلا) ، و (علية هانم تغرى) و (لغم فى بيت) ، و (مطربة ماتت) ، و (علية هانم ممثلة) ، و (أين حنانك ياصديقى) ، وأحياناً (الجارية) و (الدسيسة) ، و (الفاجعة) ، و (المتردية) ، و (الأكذوبة) ، و (الفضيحة) ، و (العودة) . وأحياناً أخرى (خيرية) ، و (إنعام) ، و (نور) و (يسرية) و (حكمت) و (ناهد) . . [٦] وهى عندهم (كان يحبها) و (فى النهاية) ، و (قبلة قبل أن يموت) ، و (امرأة) ، و (بائسة) ، و (قلب يحب) .

---

(١) مجلة « شهرزاد » العدد ٦ – ١٩٣٣/١٠/١٧ ص ٤ – العدد ٢٢ – ١٩٣٤/٢/٦ ص ٤ العدد ٣٤ – ١٩٣٣/٥/٢ ص ٤ .

(٢) مجلة « شهرزاد » العدد ٣٩ – ١٩٣٣/٦/٦ – ص ١٢ .

(٣) مجلة « شهرزاد » العدد ٤٧ – ١٩٣٣/٨/١ – ص ٤ .

(٤) مجلة « روزاليوسف » العدد ٨٥٤ – ١٩٤٤/١٠/٢٦ – ص ١٩ .

(٥) مجلة « الحديد » – العدد الأول من السنة العاشرة – ١٩٣٧/١/٢ – ص ٦٠ .

(٦) اخترنا هذه الأسماء من عناوين بعض القصص التى تضمنتها مجموعات محمود كامل المحامى والقصص القصيره التى نشرها فى الدوريات .

و(إذن خذنى خليلة) ، و(غريرة ثائرة) ، (كيف انزلقت قدماى) ، (زوج نصف الليل) ، (عفواً يا إبليس) ،و(الدكتور العظيم) ، و(مركب الشيطان) ، (الحرمان) ، (فتاة محطمة) [1] .

وقصة محمود كامل تأتى فى شكل يوميات ، أو اعترافات ، أو فى ثوب رسائل متبادلة ، وهى عندهم كذلك أيضاً.وكما كنا نلاحظ أنه يضع لكل قصة اصطلاحات أو إكليشيها ، رأيناهم كذلك يفعلون . ومن مصطلحاتهم (قصة حب شخصية) و (قصة مصرية كاملة) و (قصة مصرية غامضة) و (قصة مصرية) و (قصة مصرية جديدة) و (قصة مصرية واقعية).بيد أن كل قصصهم القصيرة كانت أبعد ما تكون عن الواقعية بمفهومها المتعارف عليه . ويبدو أنهم كانوا يقصدون بوصف القصة بأنها (جديدة) أن الخبر فيها جديد ، أو أن أسماء الشخوص جديدة بمعنى أنهم لم يردوا مسبقاً فى قصص أخرى ، أما كلمة (الواقعية) فكانوا يبتغون من ورائها أنها حدثت لهم هم بالفعل أو أنهم رأوها بأعينهم ، مثال ذلك قصة (نأر قديم) [2] لمحمود كامل التى كتبها على أثر ما شاهده الكاتب من احتجاج طلبة كلية الحقوق بالجيزة ، على قرار أصدره مجلس إدارة الجامعة ، وحاولوا تحقيق مطالبهم بواسطة تحطيم أبواب الكلية والتجمع عند باب غرفة العميد . فإذا به يسرد فى هذه القصة ذكرى أيام دراسته بنفس الكلية ، ويقارن بين جيله والجيل اللاحق له . هذه القصة يقول عنها إنها واقعية – «قصة مصرية واقعية» فى حين أنها تصور «موقفاً خاصاً» للكاتب ككل قصصه القصيرة التى تنحو هذا المنحى . والموقف الخاص دائماً ، مهما حسن تصويره ، ومهما خدمه الكاتب بشخصيات اعتقد فى حيويتها وإقناعها ، لا يمكن أن يساوى فى القيمة الفنية موقفاً مركباً ، موازياً له فى الجودة الفنية ، يعرض للخاص والعام معاً ، ويقدم لنا المجتمع ، بل العالم كله خلال الأفراد وعلاقاتهم بعضهم بالبعض ، وتفاعلهم مع البيئة المحيطة ، والظروف والملابسات العامة والخارجية .

وسواء أكان هذا «الموقف الخاص» لصيقاً بالكاتب فى حد ذاته ، أم خاصاً بطبقة واحدة من بين طبقات المجتمع كلها ؛ فإنه لا يقدر له البقاء طويلا ، ولا يبلغ التأثير المطلوب من العمل الفنى الجاد ، وما أكثر ما كتب محمود كامل من قصص قصار ، وما أطول الفترة التى ظل فيها مسيطراً على مرحلة بأسرها ، لكن فنه ومن سلك مسلكه لم يقدر له الخلود طويلا أو البقاء بفاعلية وقوة وتأثير ، لأن الكاتب منهم كان يمتص تجربته الذاتية كما يمتص الطفل قطعة الحلوى ؛ والناس عادة لا يرضون عن فنان يوزع عليهم قطع الحلوى بدلا من قطع التجربة الإنسانية التى تنتفض بالحياة والفن معا ، ويعيش فيها الخاص متحداً مع العام فى كل واحد لا يتجزأ . . يضاف إلى هذا أنهم – بحكم نشأتهم وانتمائهم

---

(١) إنظر فى ذلك «شهرزاد» و«الجديد» و«روزاليوسف» حتى ١٩٤٤ ، و«الوفد المصرى» ، و«آخر ساعة» و«المصور» و«أخبار اليوم» .

(٢) «الجامعة» – العدد ١٩٦ – ١٩٣٥/١٠/٣١ .

الطبقى – انعزلوا عن المجتمع ، وانفصلوا كلية عن حركة الواقع فيه ، فانعدم لديهم الوعى الاجتماعى السليم الذى يمكنهم من المشاركة فى مشكلات العصر والبيئة ، والمساهمة فى رفاهية المجتمع بأسره ، وتقدمه ، فالوعى الاجتماعى للكاتب أمر مفروغ منه .

من هذه الزاوية تناول بعض المعاصرين لمحمود كامل فنه القصصى . وأدركوا عيوبه وجوانب القصور التى انتابته كنتيجة لانحصاره داخل بوتقة البورجوازية ، وفى محيط « الذات » و « الأنا » . ومنهم من طالب النقاد بحماية الجيل الجديد من هذا اللون من الأدب . مثال ذلك ما نقرؤه فى التعليق على صدور مجموعة (بائع الأحلام) من أن كاتبها يعمد إلى القصص الضعيف السهل الذى تعرضه المجلات الأمريكية والفرنسية السوقية ، ويمصر الأسماء والأماكن ، أو يختلق المواقف والمشاهد أو يفتعل الشذوذ (وهل تستطيع أن تقول إن قصة حياة الظلام فيها تصوير صحيح لناحية من مناحى الحياة المصرية . . وعندك كتاب (بائع الأحلام) هل تجد فيه قصة واحدة تستطيع أن تضعها فى صف الآثار الأدبية التى تستحق البقاء ؟ . إن الأسماء والعناوين تدل وحدها على النزوع إلى الانحطاط مثل « ماض ملوث » . . و . . و . . ولعل الكاتب الفاضل لم يصدق فى شىء صدقه فى اختيار عنوان القصة الأخيرة . . « إلى الحضيض » . فالواقع الذى لا شك فيه أن هذه العبارة هى أصدق وصف لأدبه القصصى . . . وبعد فإن مهمة النقاد حماية الجيل الجديد من هذا الأدب الوضيع المنحط الذى نعطيه لقب الأدب منحة وتجوزاً . .) (١) .

وثمة رأى آخر يعيب على محمود كامل تصويره حياة الطبقة الغنية ، واهتمامه بموضوعات لا صلة لها بالواقع الاجتماعى الحقيقى للمجتمع المصرى ، وما ينتظم حياة الناس فيه من عادات وتقاليد وقيم متوارثة وأخلاقيات ، ويرى هذا الرأى أن قصصه جميعها تنقل قارئها (إلى حياة غريبة أطاحت بهذه التقاليد كلها ، ولم تبق من الشرق على شىء من ميزاته التى نعرفها ونصورها كما يعرفها فينا ويصورها كتاب الغرب أنفسهم .) (٢) . وإذا كان هذان الرأيان يحددان محمود كامل وقصصه القصيرة بالذات التى تصور عالما شاذاً وحياة غريبة وأجواء بعيدة كل البعد عن الجو المصرى المعروف ؛ فإن رأياً ثالثاً يتحدث عن الفن القصصى الذى يصدر عن الطبقة البورجوازية عموما ، وهدفه ، وعلاقته بالترف والسطحية واللاعمق .

يقول « محمود عزت موسى » فى مقال له عن (الفن والترف – اتجاهات دقيقة فى الفن القصصى) : (إن الفنان عنصر حى ثائر ينفذ إلى أعماق الأشياء . . يحس بأن المجموع يعيش فيه ،

---

(١) « الراوى الجديد » – العدد ٤٢ – ١٥ / ١ / ١٩٣٦ – ص ٩ – مقال (من أدب الانحطاط) للأستاذ عبد الحميد يونس .

(٢) « المكشوف » – العدد ١٦٩ – السنة الرابعة – ١٠ تشرين أول ١٩٣٨ ص ٦ مقال (القصة المصرية بين تيمور ومحمود كامل) .

ومن هذا الإحساس فقط تنبع مواهبه وتتشاكل . أما الفن الزهيد فهو الذى يعيش على الطلاء ، والنفاق ، والاشتغال بالسطحيات والزخارف والمسائل الدنيا التى يعف عنها الفنان الصادق . وهذا الفن يعيش بعيداً عن حقائق البيئة وما فى هذه الحقائق من دقائق جديرة بالالتفات والانتباه والاهتمام . . بل إن هذا الفن يحيا أيضاً بعيداً عن الحقائق الإنسانية السامية لأنه جاهل بالبيئة . . وهذا الفن لا خير فيه ولا نفع . وهو خذلان للفن كله . هذا هو فن الترف الذى يحتضنه جهلة الأغنياء لأنه يصور حياتهم وينعش حيويتهم ويضفى عليهم أثواب المجد . وهذا الفن إذا انتاب أدب أمة فت فى عضدها . وأفسد كيانها . وبعث فى كافة فنونها الرخاوة) [١] .

ويستمر الكاتب فى تدعيم وجهة نظره التقدمية التى ترفض الفن البورجوازى ، الذى يقوم على التطريز والوشى ، بحيث يصبح شيئاً كمالياً يموت أو يعيش طوع رغبة أو رهبة رعاته من رجال الحكومة أو الجاه . وفى هذا الرأى نلمح صاحبه يساند الفنان الصادق الذى يعيش بفنه فى البيئة ذاتها : يأخذ منها ، ويعرض صورها بأسلوبه الصادق فى إخلاص ودقة وصدق وعمق . ويذهب إلى أن (صاحب فن الترف إذا ما عالج المسائل الإنسانية ، فإنما يعالجها من خلال حياته البورجوازية ، ومن هنا تتضاءل أمامه الإنسانية ، وإنما يفرغ صاحب هذا الفن جهده فى دنيا قائمة على الأحلام) [٢] .

ولا تدل هذه الكتابات المتفرقة على وجود تيار نقدى محدد المعالم واضح القسمات حينذاك ، وإنما هى تعبر عن وجهات نظر فردية لم تسمع صوتها الآذان فى تلك الفترة ، نظراً لتشبع الكثيرين بالاتجاه الرومانسى السائد ، وغلبة المفهوم البورجوازى للفن والأدب على عقول الكتاب وأفكارهم . نلمس ذلك فيما نطالعه من كتابات تحبذ قصص محمود كامل ، وتقربها إلى القراء ، وتقدمها للمتأدبين على أنها نماذج رائعة يجب أن تحتذى . إلا أن هذه الكتابات المؤيدة لاتجاهه وأسلوبه لم تكن تصدر عن نقاد متخصصين ، بقدر ما كانت تعبيراً عن وجهات نظر كتاب رومانسيين أيضاً فى الأدب والفن بعامة ، وفى القصة بخاصة . وطبيعى ألا نظفر منهم بنظريات نقدية ولا حتى أسس موضوعية تدعم وجهة نظرهم ، بل اكتفوا بإعلاء شأن القصة القصيرة المصرية التى خلقها محمود كامل . وأغفلوا تماماً دور الرواد الأول لهذا الفن من أمثال محمد تيمور ومحمود تيمور وأحمد خيرى سعيد ، ومحمود طاهر لاشين ، وشحاته عبيد ، وعيسى عبيد ، وغيرهم . وتطرفوا فى الإشادة بدور محمود كامل ومكانته إلى حد بعيد ، لدرجة جعلتهم يذهبون إلى أن قصصه من حيث القيمة الفنية والموضوعية لا تقل شأناً عن قصص « جوجول » و « كوبرين » و « ديكنز » و « ستيفنسون » و « موباسان » . ولم يقف الأمر عند هذا الحد ، بل إن منهم من وصف اتجاه محمود كامل بالواقعية ، وأن قصصه فيها (دنو من الحياة الواقعية

(١) « المهرجان » – العدد ١٦ ، ١٧ – أول سبتمبر ١٩٣٨ – ص ٢٦ ، ص ٢٧ .

(٢) نفس المصدر السابق .

المصرية وإن يكن يحاول متأثراً بقراءاته الفرنسية أن يصبغها بصبغة التحليل النفسى . وهذا التحليل النفسى حسن لذاته . وهو جيد فى كثير مما يكتب الأستاذ محمود كامل .) [١]. ويدعى آخر أن محمود كامل (متصل بصميم البيئة المصرية كأحد أبنائها فرأينا فيضاً من قصصه فى المجلات والصحف اليومية الكبيرة منذ تسع سنوات تقريبا ، وفى هذه القصص عالج الأستاذ محمود كامل مسائل اجتماعية وأخلاقية دقيقة .)[٢] . وها هو ذا « محمد شوكت التونى المحامى » يعتبر أن ما يكتبه محمود كامل من قصص (نوع من الأدب لازم كل اللزوم لنا .) [٣] .

وليس من شك فى أن هذه الأقوال جميعاً لا يصدق عليها إلا وصفها بأن بها مغالطة شديدة ، ومجافاة للواقع ، وانحرافاً عن التقويم الصحيح والصادق للفن . فلم تكن قصص محمود كامل واقعية على الإطلاق . كما أنه فى أى منها لم يقف ليحلل نفسيات الشخوص ، ولم يتعمقهم أو يدرسهم من الداخل ، فى محاولة لتبين الدوافع والمؤثرات ومناحى السلوك ومبرراته السيكلوجية والنفسية . كذلك فإن من الظلم له أن يقال إنه عالج مشاكل ومسائل اجتماعية وأخلاقية دقيقة ، وقد عرفنا أنه لم يفعل شيئاً من هذا على أى وجه من الوجوه . ثم كيف يعن لنا أن نقول إن مجتمعنا المصرى كان يلزمه هذا النوع من الأدب كل اللزوم ؟ والمجتمع المصرى لم يكن كله ينتمى إلى تلك « القافلة العابثة » وحياتها اللاهية غير الملتزمة التى تقودها فى النهاية إلى الضلال ثم الضلال . فالفلاحون والبائعون المتجولون والعمال والأجراء وعمال التراحيل والصيادون وبقية أفراد القبيلة الكادحة لم يحسوا أبداً ولم يستشعروا حاجة إلى ذلك الفن البورجوازى ، لأنه لا يصور حياتهم ، ولا يكشف عن واقعهم ، ولا يعالج قضاياهم ، فهم من طبقة مختلفة كل الاختلاف عن تلك التى تتعاطى الفن بعد وجباتها الدسمة .

وتشترك كل الكتابات التى تعرضت لقصص محمود كامل القصيرة ، سواء ما كان منها مادحاً أو ناقداً جارحاً ، فى أنها معاً لم تتناول قصصه من الناحية الفنية التكنيكية ، واكتفت بالإشارة إلى الأحداث التى تقع فيها ، أو الشخوص الذين يعبر عنهم ، أو الموضوعات التى يعالجها وعما إذا كانت لصيقة بالحياة أم بعيدة عنها . فقد أعفاهم محمود كامل وأعفانا معهم من تشريح قصصه القصيرة فنياً ، حين سبقنا إلى الاعتراف والتسليم بأن ما يكتبه لا ينطبق عليه مفهوم القصة الحديثة ، ولا تتوفر فيه كل أو بعض عناصرها الفنية ؛ إذ كان سريع المبادرة إلى القول بأن (من التعسف اعتبار هذه الرسائل قصة بالمعنى الصحيح) [٤] و(لا ينتظر القارئ من هذه القصة « عقدة » غامضة « تنحل » فى

---

(١) « الجامعة » - العدد ٦٢ - ٦ أبريل ١٩٣٣ - ص ٦ .

(٢) « الجامعة » - العدد ٦٣ - ١٣ أبريل ١٩٣٣ - ص ٣٢ .

(٣) « الجامعة » - العدد ٦٠ - ٢٣ مارس ١٩٣٣ - ص ٢٤ .

(٤) « الجامعة » - العدد ١٨٥ - ١٩٣٥/٨/١٥ - ص ٤ قصة (خيانة رأفت هانم) .

نهايتها حلاً هادئاً أو عنيفاً ، ولا « حادثة» تهزه وتثير مشاعره .)(١) . و (ليست لهذه القصة عقدة ولا تتوفر فيها عناصر القصة الفنية ، وإنما هى حادثة غرام واقعية بين اثنين يعرفهما الناس ويراهم المصطافون فى الإسكندرية هذا العام ولا يدرى أحد ما دار بينهما)(٢) .

والحقيقة التى لا تقبل الجدل أننا لو حاولنا الحكم على قصصه القصيرة التى كتبها منذ الثلاثينيات حتى الستينيات لوجدناها غير ناضجة فنياً . فالقصة القصيرة عنده مختصر رواية ، مليئة بالأحداث والوقائع ، محشوة بالشخصيات ، حافلة بالتفصيلات التافهة ، مكدسة بالتعليقات الخاصة التى ينثرها الكاتب هنا وهناك . لذا فإن عنصر «التركيز» مفتقد فى كل القصص القصيرة التى نقرؤها له ، و « الوحدة » ينعدم وجودها نظراً لهذا الزحام المتتابع من العناصر غير الضرورية التى تفرض نفسها فرضاً فى القصة . ونبحث عن « الحركة » و « الصراع » اللذين يشعان نوعاً من الحيوية والتدفق ، فإذا شيء منهما غير مكتمل ، وإنما كل شيء فى القصة القصيرة عنده ثابت متحجر ، لأن الكاتب يعمل على الثبات والمحافظة على الأوضاع الموجودة اقتصادية وسياسية وطبقية وفكرية وفنية .

ولعل أظهر الأمثلة على ذلك مما نشاهده من صور التغيير والتعديل التى كان يجريها على قصصه القصيرة ليعيد نشرها بعد قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، وبالذات بعد صدور قوانين الإصلاح الزراعى الأولى والثانية . وهو تغيير غير جذرى للقصة القصيرة ، يبقى على هيكلها العام ، ويحتفظ لها بشكلها الأول الذى نشرت به للمرة الأولى ، أو يحول الحوار من العامية إلى الفصحى ، بمثل ما فعل فى قصة (الوحل) التى كان قد نشرها ضمن مجموعة (بائع الأحلام) ١٩٣٥ ، ثم أعادها للمرة الثانية فى (لوحات وظلال) ١٩٦٠ مبقياً على موضوعها الرئيسى الذى يصف حياة « سعاد » ابنة « إبراهيم أفندى عبد السلام » تاجر الخشب بالسبتية ، والتى زلت قدمها مع شاب من جيرانها لم تكن تحبه ، فطردت من المنزل ، وارتمت بعدئذ فى حياة اللهو والمجون ، وعاشرت عامل المرقص « سليمان » الذى عملت معه وتوطدت علاقتها به ، ثم ركلها ذات ليلة ولفظها ، وما لبثت أن استمرأت حياة القاهرة الليلية ، وأصبح من العادى والمألوف أن تتردد على مقاهى عماد الدين وحاناتها ومراقصها والسيجارة فى فمها يتعالى دخانها المتقطع فى عصبية متمردة . وتتعرف إلى الشاعر الشاب « حماد عبد الله » وقد أغرمت بقصائده العاطفية وشعره القصصى ، وصرحت له بمكنون قلبها ، ووجدت فيه ضالتها المنشودة ، لكنه عطف عليها رفقاً بها ، وسرعان ما فكر فى الابتعاد عنها خشية أن ينجرف فى علاقته بها ، وكانت صدمة قاسية جعلتها ترتمى فى أحضان كل رجل تصادفه فتحبه وتعمل على إرضائه وإطعامه فى آن واحد . وتسير حياتها على هذه الوتيرة حتى يدركها الهرم ويسقمها الرجال (لقد أرادت أن ترتفع إلى

---

(١) «الجامعة» - العدد ٢٩٦ - ١٩٣٧/٩/٣٠ - ص ٤ قصة (العالم فى هذه الغرفة) .

(٢) «المصور» العدد ١٠٣٤ - ١٩٤٤/٨/٤ - ص ١١٢ .

المستوى الذى كانت تحلم به . . ولكنها قد تسممت . . بسم الشارع . . الشارع الذى احتشدت فيه الناس والعربات والبهائم . . وتراكمت على جوانبه الأوحال) (١) .

فالموضوع عند الكاتب فى قصته التى نشرها سنة ١٩٦٠ هو هو لم يتناوله الكاتب بالتبديل أو التحوير أو التغيير الشامل ، كذلك فإن الشخوص هى هى لم تزد ولم تنقص ، والوقائع والأحداث ثابتة لم تتحول . أما الحوار فإنا نرى الكاتب يستبدل ألفاظه العامية بألفاظ عربية فصحى ، وإن كنا نعتقد أن دلالتها واحدة ، وأن معانيها واحدة أيضاً . فقط تغير شكل الكلمة . وتبدلت بعض حروفها ، فى حين أنا نرى أنها وهى على صورتها العامية أوقع فى الدلالة على الشخصية ، وأدق فى التعبير عن كنهها ومستواها الفكرى ، وأعمق فى الكشف عن أبعادها النفسية الداخلية . . يدور هذا الحوار بالعامية بين «سميرة» الراقصة صديقة «سعاد» ، وبين «حماد عبد الله» الشاعر البورجوازى صاحب العربة الفخمة والمظهر الأنيق :

– ما تشوفلك طريقة فى صاحبتك دى يا أستاذ . . فسألها :

– صاحبتى مين ؟

– صاحبتك سعاد .

– سعاد مين ؟

– ما نتش فاكر الست اللى عرفتك بها عندى ف أودة السفرة .

– ما لها دى يا سميرة ؟

– يا سيدى خوتتنى . كل ما تقابلنى تقولى حماد جالك والا لأ ؟ حماد حيجيلك امتى ؟ وحياة أبوكى لما يجيلك حماد ابقى قولى لى ! أهو بالشكل ده لما هوستنى .

– ودى قصدها إيه بأه ؟

– يا سيدى بتقول إنها بتحبك من زمان . . وإنها من يوم ما شافتك مش عارفه جرى لها إيه . وآهى قعدت تشعر لى وتقول لى عنيه . . وكلامه . . وصوته . وحاجات بأه يا أستاذ انتو تفهموها أكثر منى . .)(٣) .

ونقرأ الحوار بعد إعادة صياغته بلغة عربية فصحى يجرى على هذه الشاكلة :

– ما العمل مع صاحبتك يا أستاذ ؟ فسألها :

– صاحبتى من ؟

---

(١) «بائع الأحلام» – محمود كامل – دار الجامعة للطبع والنشر ١٩٣٥ – ص ١١٤ و«لوحات وظلال» مؤسسة المطبوعات الحديثة ١٩٦٠ – ص ٢٦٩ ، ص ٢٧٠ .

(٢) «بائع الأحلام» – محمود كامل – دار الجامعة للطباعة والنشر ١٩٣٥ – ص ١٠٧ .

– صاحبتك سعاد .
– سعاد من ؟
– ألا تذكر الفتاة اللى عرفتك بها عندى فى غرفة الطعام ؟

وعاد حماد بذاكرته إلى ذلك اليوم ، وتذكر بصعوبة شكل تلك السيدة ذات الثوب الأسود التى كانت جالسة فى الظلام تنظر إليه نظرات طويلة شاردة ، وسألها :

– مالها يا سميرة ؟
– كلما قابلتنى انهالت على أسئلتها : هل رأيت حماداً ؟ إذا زارك حماد نادينى . . حتى كدت أجن .

وزادت دهشة الشاعر فسألها :

– وما قصدها ؟ . فأجابته وهى تغمز بنصف عين فى صوت خافت ونغمة ممطوطة :
– عاشقة . . تقول إنها تحبك من زمن بعيد ، وإنها منذ قابلتك عندى لا تدرى ماذا جرى لها ، لقد تحولت إلى شاعرة لا هم لها إلا الكلام عن نظراته ، ودفء صوته ، وإيماءة يده ، ورجولة مشيته ، وأشياء أخرى كثيرة أنت بها أدرى يا أستاذ ، أنا عارفة . . .)(١)

والذى يمعن النظر فى الصيغة الأولى المكتوبة بالعامية ، والثانية التى حرص على أن تكون باللغة العربية الفصحى ، سيلاحظ أن الفرق غير كبير بالمرة بين المستويين . وهكذا فى كل عناصر القصة القصيرة . المسألة عنده مرتبطة بجزئية صغيرة ، أو بلفظة واحدة ، أو بتغيير اسم البطل أو البطلة ؛ لكن الملامح والسمات والطباع والسلوك والطبقة الاجتماعية والأحداث ، تظل راسخة كما هى دون أى تغيير ، رغم أن البعد الزمنى شاسع بين التاريخين اللذين يقع فى إطارهما نشر القصص ثم إعادة نشرها وما يطرأ على المجتمع من تطور وتقدم ، وما يستلزمه ذلك من طمس لمعالم القديم وإحلال جديد محله .

وإن من يقرأ قصص « منتظرات » و « غرام ذات صيف » و « وحى رخيص » و « خيبة دون جوان » و « العودة إلى سيدى بشر » عام ١٩٣٥ ثم يقرؤها سنة ١٩٦٠ وقد أعيد نشرها فى مجموعة (لوحات وظلال) وأن من يطلع على قصص « ذكرى غرام » و « عطر قديم » و « غرام مفقود » و « اللقاء الأخير » و « امرأة مرت » فى مجلة (الجامعة) و (الـ ١٠ قصص) ثم (الـ ٢٠ قصة) ثم يتصفحها فى (أرواح بين السحب) الصادر فى ١٩٦٢ ، لن يظفر بتغيير يستحق التأمل والذكر .

ولقد اطلعت على أعداد مجلة (الجامعة) فى مكتبة الأستاذ محمود كامل الخاصة ، فوجدته يجرى بعض التعديلات السطحية الخفيفة على قصة « بين رجلين » المنشورة فى العدد (٢٩٩) ٢١ / ١٠ / ١٩٣٧ – وهى تصور موقف « سهير » فى أتون مستعر ، ووسط رياح شديدة الهياج ، وأمواج متلاطمة من حب أول يكاد يعصف بها ، وحب ثان تكلل بالزواج على طريقة محمود كامل

---

(١) « لوحات وظلال » – محمود كامل – مؤسسة المطبوعات الحديثة ١٩٦٠ ص ٢٦٣ ، ص ٢٦٤ .

الرومانسية . وبخط يد المؤلف ، وبالقلم الأحمر ، تناول أشياء بسيطة بالتعديل لكى تنشر القصة فى أوائل الستينيات . من هذه التعديلات على سبيل المثال لقب « بك » و « باشا » إذ شطبهما من القصة . واستبدل « مدرسة الزراعة العليا » بـ « كلية الزراعة » و « الألف فدان » بالعمارات الست و « أجود أطيان دكرنس » بـ « رمل الإسكندرية » ، وألغى كل ما يمت إلى الملكية الكبيرة . وشطب شهادة « البكالوريا » لأنها لا تدل إلا على نظام تعليمى لا يعرفه الجيل الجديد وقارئ ١٩٦٢ . . وغير أيضاً وظيفة إحدى شخصيات القصة من « طبيب بيطرى » إلى « مفتش آثار » ، و « المركز » بـ « المديرية » . و « الدم يتفجر حارًّا غزيراً من قلبه » صارت « الدم يتفجر حارًّا غزيراً من صدره » . وهذه كلها كما أشرنا لم تمس جوهر القصة وموضوعها ولا حتى الانتماءات الطبقية البورجوازية لشخوصها . فـ (راشد) لا يزال الشاب البورجوازى رغم أن المؤلف بعد الستينيات نزع من ملكيته الألف فدان وأحل محلها ست عمارات . لكن حياته المترفة ، وثروة أبيه ، والفتيات اللائى يتعلقن به وبسيارته « البويك » السوداء الفخمة ، وحياة اللهو ، بل والإفراط فى الرومانسية ، والدموع التى تتساقط بصفة دائمة ومستمرة من عينى المرأة والرجل على السواء ، والشخصيات السلبية ، والمفاجآت المفتعلة والمواقف غير الواقعية ، وشكل « الرسالة » الذى أصبح لازمة من لوازم محمود كامل ، هى فى معظمها لم تتزحزح قيد أنملة منذ عرفناه بها فى الثلاثينيات. وكان قبل قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، وقبل صدور قوانين يوليو الاشتراكية ١٩٦١ ، يكتفى بتغيير عنوان القصة فحسب ، كأن تصبح (زوجى . . الرجل الذى كنت أكرهه) [١] (العين تبكى) فى (فتيات منسيات) ١٩٤٦ ، وتغدو (البلاج الدامى) [٢] (ظل امرأة) فى (الهاربون من الماضى) ١٩٤٨ ، و (نسيان) [٣] تتحول إلى (الجنازة الراحلة) فى (القافلة الضالة) ١٩٤٦ ، وغير هذا كثير فى قصصه ومجموعاته ، دون أن يصحب ذلك تكتيك جديد ، أو مضمون فكرى جديد أو هدف اجتماعى متطور .

وعلى هذا النحو هلك محمود كامل الرومانسي ، متسمماً بثناء الطبقة البورجوازية عليه ، بعدما أهدر مواهبه فى كتابة قصص قصيرة كثيرة جداً ولكنها سهلة هينة ، هدفها إيقاظ الغرائز الحسية لأصحاب الدخول الثابتة ، كما أهلك معه عدداً لا بأس به من كتاب القصة القصيرة الذين تابعوه وشايعوه وتأثروا به أو كانوا على شاكلته .

وكاتب القصة القصيرة « محمد أحمد شكرى » هو الآخر لم يخرج فى قصصه التى نشرها ابتداء من العدد (٥٨) من مجلة (الجامعة) الصادر فى ١٩٣٣/٣/٩ حتى قصصه التى قرأناها له بصحيفة

---

(١) « الجامعة » – العدد ٢٣٢ – ٩ يونية ١٩٣٨ – ص ٥ .

(٢) « الجامعة » – العدد ٣٤١ – ١١ أغسطس ١٩٣٨ – ص ٤ .

(٣) « الجامعة » – العدد ٣٨٢ – ٢٥ مايو ١٩٣٩ – ص ٨ .

(الجمهورية) عام ١٩٥٥ عن الاتجاه الرومانسي ، والنهج الذى نهجه محمود كامل فى قصصه القصيرة وإن أختلف عن محمود كامل فى شيء فإنما يختلف فى كونه أخذ فى كتاباته القصصية الأخيرة يسترجع صوراً من ماضى حياته ، تتعلق بطفولته وشبابه ودراسته ثم ميدان عمله . وهى صور ترتبط بذاته هو أكثر من ارتباطها بذوات الآخرين . والشخصيات التى يتعرض لها ويصفها ويذكرها لا قيمة لها فى حد ذاتها ، وإنما تتحدد قيمتها بمدى علاقتها بكاتب القصة أو راويها أو بطلها الأول الذى هو الكاتب نفسه . وكأنى به – بعد التغير الاجتماعى والاقتصادى والسياسى الذى أصاب مجتمعنا – أصبح غير قادر على العطاء . ربما لأنه لم يهيأ أصلاً لمثل هذا التحول الذى أتى فى غير صالح الطبقة البورجوازية الكبيرة بطبيعة الحال ، فلم يجد لديه جديداً يقوله أو يعبر عنه ، ومن ثم راح يجتر ذكرياته ، ويكتب عن سالف أيامه ، حتى جاءت كتاباته كلها معبرة عن «أناه» الخاصة من جهة ، وعن حياة ومجتمع وظروف وقيم وشخوص غير واقعية من جهة أخرى . وكما رأينا محمود كامل فى قصصه القصيرة والتى لم يجد حرجاً من إعادة نشرها فى الستينات ، وهى تعبر عن واقع طبقى مختلف لعدم استجابته للواقع الجديد ، ولارتباطه الأصيل بالطبقة البورجوازية ؛ فإن محمد أحمد شكرى أيضاً لولائه الرئيسى – كما يبدو من قصصه – للطبقة البورجوازية ؛ ولأنها كانت شغله الشاغل وموضوعه الوحيد والمجال الذى دارت فيه كل قصصه القصيرة فى الثلاثينات ، ظل كما كان واقفاً عند نقطة الابتداء رغم ما أحاط به ابتداء من ٢٣ يوليو ١٩٥٢ من مظاهر التحول والتغيير.

وإن الناظر فى قصته «الملاك الأبيض» (١) سيجد فيها الإحساس بالتمايز الطبقى ، إلى جانب الجو البورجوازى الذى وصفه من قبل محمود كامل . ومع أن هذه القصة القصيرة نشرت ١٩٥٥ فإننا سوف نجد الفتاة «سامية» ابنة عم الفنان «محمد راجى» بورجوازية النشأة والتطلع والثقافة والتعليم والمسلك والملبس والمسكن ، والدها على جانب كبير جداً من الثراء ، يعمل بالسلك السياسى ، ويطوف بمعظم بلدان أوربا ، ولما عاد إلى مصر لم يتخل عما كان قد ألفه هو وعائلته من سلوك وعادات أوربية ، تمثلت فى إقامته للحفلات الراقصة ، وإباحته الاختلاط بين الجنسين فى غير تحفظ وما شابه ذلك . وهى «سامية» تحذق التحدث بعدد كبير من اللغات . أما «محمد راجى» ابن عمها (مرهف الحس ، رقيق الشعور ، فنان ، يعيش فى جو من الخيال تسرى فيه أنغام الموسيقى وهمسات الشعر ، لقد كان يهوى هذين الفنين منذ كان طالباً بكلية الآداب .) (٢) فالشخصيات كما هو واضح نموذجا لما شهدناه فى الثلاثينات وكان يجب ألا نراهما فى الخمسينات مهما كانت الدوافع والمبررات .

والأستاذ «عصام» فى قصة (ليالى) (٣) حينما يستبد به القلق ، يلجأ إلى مذكراته الخاصة ليقرأ فى

---

(١) «الجمهورية» – العدد ٣٩٨ – ١٣/١/١٩٥٥ – ص ١٠ .

(٢) المصدر نفسه ص ١٠ .

(٣) «الجمهورية» – العدد ٤٠٧ – ٢٢/١/١٩٥٥ – ص ١٠ .

بعض الليالى التى عاشها مع العشق والحب والغرام ، وبمثل ما هرب «عصام» إلى لياليه وماضيه وانطلق يعيش مع عالم خاص كان يحياه فى مرحلة ما من مراحل عمره ، فإن محمد أحمد شكرى يهرب كذلك من البيئة والعصر وظروف المجتمع ، إلى أحداث خاصة به شهدها ماضيه بشكل أو بآخر . فقصته (الحاجة زينب) (١) مستخلصة من تجاربه هو ليس غير ، يحكى فيها قصة الحاجة زينب الخادمة التى عملت فى خدمته ، وكانت تضيق به إذ تجده ينام وزوجه حتى الساعة الخامسة مساء . و (النائب المحترم) (٢) قصة لا يكتبها إلاّ محام ؛ وهى مستمدة من بعض الأحداث التى مر بها فى حياته . يقول فى تقديمها (وهذه الصورة ، إن أتت يد الزمن على غيرها من الصور فى أعماق الذهن . ثابتة على توالى الأيام ، وتعاقب الحوادث ، لا تحول ولا تنصل ولا تبهت معالمها ، ولا يستلها من مكمن الذكريات ومستودع الرؤى إلا هادم اللذات ومفرق الجماعات) . كذلك الحال بالنسبة لقصته (السيد أفندى) فهى أيضاً صورة لأحد المدرسين الخصوصيين الذين قاموا بالتدريس للكاتب ، وكان قبله يكره الدروس الخصوصية لأنها تعطله عن اللعب الذى يحبه .

وإذا كان جنوح الكتاب نحو حياتهم الخاصة ودورانهم حول ذواتهم فى الثلاثينيات يجد لدى بعضهم ما يبرره فإن الانعطاف نحو «الأنا» ، والانغلاق فى بوتقتها الضيقة المحدودة فى مجتمع النصف الثانى من القرن العشرين أمر غير مقبول بالمرة ، وهو يكفى للدلالة على عزلة الكاتب وانفصاله عن مجرى الحياة وحركة المجتمع ، ثم عن سلبيته التامة . ومعروف أن المجتمع كان يمر بمرحلة هامة وخطيرة ، تستلزم من الكاتب الواعى بمجتمعه أن يعبر عنها لا عن نفسه ، وأن يصورها لا أن ينتحى لنفسه ركناً قصياً ويرحل عن حاضر الناس ويهجر واقعهم إلى ماض عفَّى عليه الزمن ، ومما يزيد الأمر غرابة وشذوذاً أنه لا يلجأ إلى الماضى بقصد ربطه بالحاضر ، أو الإيعاز والرمز لما يحدث فيه ، أو مجرد استمداد العون منه ، وإبراز نماذج تحتذى ، ولكنه ماض تتوفر فيه كل الخصوصية ، ولا يمت إلى التاريخ بصلة تذكر بل ينتمى إلى الكاتب «الفرد» بكل ما له من توحد وتفرد وخصوصية .

والحقيقة أن محمد أحمد شكرى كغيره من الكتاب البورجوازيين الذين لم تكن لديهم القدرة الكاملة على الارتباط بالواقع الاجتماعى الجديد ، لإحساسهم بأن هذا التغير ليس فى صالح الطبقات القديمة صاحبة المصلحة فى بقاء الأوضاع ثابتة على ما هى عليه . لهذا جاءت قصصه القصيرة معبرة لا عن الواقع الجديد ، وإنما حاولت جهدها الرجوع إلى الوراء طويلاً لتعبر عن علاقات اجتماعية وأخلاقية وتفاهات وجزيئات طبقة قديمة سبق أن عبر عنها فى قصصه التى قرأتها له هذه الطبقة فى الثلاثينيات . فهو لم ينفصل عن ماضيه وطبقته والفن الذى تفضله هذه الطبقة بقدر انفصاله التام عن

---

(١) «الجمهورية» - العدد ٣٢٩ - ١٩٥٤/١١/٥ - ص ١٠ .

(٢) «الجمهورية» - العدد ٢٨٥ - ١٩٥٤/٩/٢٢ - ص ١٠ .

المجتمع ككل وحياة الفئات والطبقات الكادحة فيه .

ولعل موقع هذا الكاتب يتحدد بشكل أوضح إذا ما تعرفنا إلى بعض قصصه القصيرة التى كتبها فى الثلاثينيات مكتفياً فيها بموضوع واحد ، وطبقة واحدة ، وشكل للقصة لا يتغير .

فنى أول قصة قصيرة نطالعها له فى مجلة (الجامعة) نضع أيدينا على بوادر رومانسيته وانعزاله عن المجتمع وانحصاره فى جو خاص به وبأمثاله من شخوص قصصه الذين احتفل بهم أيما احتفال ، فى الفراغ الذى يملأ حياتهم وبحثهم الدائب عن الحب ، وانغماسهم فى العواطف ، وشغفهم بالمسائل السطحية وجزيئات الحياة التافهة لا كلياتها العامة . والكاتب فى أول قصة له يصور لنا شاعراً يقطن الريف ، ويهيم حباً فى الهدوء ، ويرغب فى الحب استكمالاً لجمال الطبيعة . . ويفاجأ بجارة له « إجلال » ، فيحبها حباً رومانسياً شاعرياً ، دون أن يلتقيا أو يتعارفا ، هكذا من بعيد لبعيد ، إذ يرقبها وهى تعزف على « البيانو » بثوبها البديع وقوامها الرشيق ويظل فى عذاب وحيرة فترة من الوقت ، ثم يقرر خطبتها ، فتصدمه حقيقة أنها مخطوبة ، فينتقل لتوه من مسكنه . وبعد زمن يعرف أن صديقاً له أقام فى المسكن الذى كان يقطن به ، وعندما كان يزوره فوجىء بصورة « إجلال » فى منزله ، وعرف من صديقه « فؤاد » أنه مر بنفس تجربته معها ، إلا أنه عندما تقدم لخطبتها ووفق عليه فى الحال لأنها كانت قد فسخت خطبتها لما بلغهم من سوء أخلاق خطيبها القديم .

خلال عرضه لهذه المواقف الرومانسية يجد الكاتب المجال متسعاً أمامه لوصف الطبيعة فى الريف ، وتصوير حالته العاطفية ، وهيامه ، واهتماماته البسيطة ، وقراءاته ، وسلبيته ، وضعفه ، وبكائه ، وانهزامه . وطبيعى أن يكون الريف عنده هو فقط الطبيعة الجميلة ، والهدوء ، والسكينة ، والوداعة ، والرضا والقناعة والاستسلام ، مادام قد أغرق نفسه فى قراءة الأدب الفرنسى فى عهده الرومانسى ، وغدا لا يطلع إلا على المجلات الفرنسية ، ولا يحفظ إلا الشعر الفرنسى الذى يضفى على الطبيعة فى الريف – كما يقول – رونقاً وبهاء : (ولست أدرى هل شعر لامارتين أودى موسيه أو بيرون الذى يلذ لى أن أقرأه فى الفجر وساعة الإمساء . . لست أدرى هل هذا الشعر هو الذى يسبغ على المكان جواً من الروعة يزيد فى جلاله أم سحر المكان هو الذى يخلع على الشعر عمقاً فيبدو أعذب معنى وأرق موسيقى ؟ !) (١) ليس عجيباً بعدئذ أن ينحصر الريف فى الحقول الخضراء الساجية التى تمتد أمام منزله (حالمة بهيجة ، وهناك يرتفع النخيل فارعاً فى الجو ، وتحته تنتثر بيوت الفلاحين الساذجة يتمثل فيها الاستسلام والقناعة ، وتجرى الحياة فيها ومن حولها هادئة بسيطة ليس فيها تعقيد ولا تكلف) (٢) ويصبح هدفه الأساسى (الجمال ، الحب . إنى ألتمسها دائماً . فليس يكفينى ما ينبسط حولى من هدوء ساحر ، وما يكتنفنى من طبيعة ضاحكة . . بل ما قيمة الهدوء إذا لم تتفجر فيه أنوار

(١) ، (٢) ، «الجامعة» – العدد ٥٨ – ١٩٣٣/٣/٩ – ص ١٣ قصة (لكى ينسى) .

الجمال ، وما غناء الطبيعة إن لم تحن على حب ، ويدرج بين نبتها الأخضر ومائها المنساب وألحان طيرها الواثبة . . غرام هو للشعور سمو ، وللأمل غذاء وموسيقى ! إن قلبي ليبحث ظامئاً عن ذياك الحب . وإنه ليرف على تلك الأعشاش القريبة عله يجد فيها حمامته البيضاء الوديعة التي طالما حن لها ، وتخيل حياته في ترجيعها حلماً لذيذاً ممتداً) (١) كل هذه الصور والأساليب والتشبيهات تتكدس في قصة قصيرة .

وواضح أن الريف في هذه القصة ليس هو ريف مجتمعنا المصرى بأى صورة من الصور ، لأن الكاتب ليس أحد أبنائه ولا يعيش في أعماقه ليتلمس قضاياه الحقيقية ويعرف حياة أهله الواقعية ؛ فإنه يتغيا شيئاً غير الذى يبتغيه الفلاحون في حياتهم اليومية العادية ، إذ يشقون من أجل لقمة العيش ، ولا يشعرون بالفراغ على الإطلاق لأن الجهد المضنى والعمل الشاق والتفكير المتصل في وسيلة الرزق والاستغلال الواقع عليهم والضغوط الجاثمة على صدورهم تجعلنا لا نصدق الكاتب أبداً حينما يصور لنا حياتهم على غير هذا النحو . وأن مجرد اهتمامه بالريف وذكر عناصر الطبيعة لدليل كاف على أنه يشغل بالجزء دون الكل ، ويعشق المظهر لا الباطن ، ويحب القشور غير الأعماق . ويكفى أن ما يسيطر على فكر الكاتب وشعوره ووجدانه ، وأن ما يسعى في سبيل الحصول عليه ، يختلف كل الاختلاف عما يفكر فيه ويشقى من أجله الفلاحون في ريفنا وقرانا .

ولا يعنى هذا مطلقاً أن محمد أحمد شكرى تخصص في كتابة القصة القصيرة التي جعلت « القرية » و « الريف » موضوعاً لها ، لأننا لا نجد له قصصاً كثيرة من هذا النوع ؛ حيث إن أغلب قصصه القصيرة تصور حياة ساكنى القاهرة في أحيائها الراقية ، التي تكاد تنعزل انعزالاً تاماً عن الأحياء الأخرى . لكن مجرد تعرضه للريف في هذه القصة ، ثم في قصة أخرى غيرها ، يكشف عن عدم درايته به ، وتعاليه على تقاليده ، وازدرائه للمقيمين فيه . ثم إنه لا يرى في الريف غير الماء الرقراق الذى ينساب في الجداول ، والطيور المغردة إبان خروجها من أعشاشها في البكور ، والبساط السندسى ، والهدوء والسكينة وما إلى ذلك كله من لوحات زاهية براقة سبق لمحمد حسين هيكل أن رسمها بريشته الخضراء في (زينب) . فهؤلاء الكتاب البورجوازيون الذين كانوا يختلفون إلى ضياعهم في الريف في كل عام ساعة أو بضع ساعة ، يعكفونها في قصورهم المنيفة الشاهقة المسورة التي تعزلهم عن كل شيء ، لم يكونوا يختلطون بالفلاحين اختلاطاً مباشراً لأنهم لا يهمونهم في شيء ، وإذا عن لهم أن يعيشوا قليلاً في جو الريف بعد أن يصفه الطبيب لهم كوسيلة من وسائل العلاج مثلاً فإنما يتنزهون قليلاً على شاطئ ترعة أو يجلسون في ظل شجرة وارفة ، يحوطهم الحراس والخفراء خوفاً عليهم من أن يقلق راحتهم أحد من الفلاحين . وهنا يتأملون الطبيعة ، ويسرحون البصر في مفاتنها ، ويتغزلون فيها

(١) الجامعة : العدد ٥٨ - ١٩٣٣/٣/٩ - ص ١٢ قصة (لكى ينسى) .

ويطلقون العنان لخيالهم الثر الغزير . يهيئ لهم الحياة فى عالم وردى حالم لا أساس له فى الواقع ، لأنهم أولا وقبل كل شيء عزلوا أنفسهم عن واقع الناس حولهم . وها هو ذا بطل قصة (غرام فى الريف) الشاب البورجوازى الذى يحب العزلة والانفراد والابتعاد عن الناس يقول : (ذلك التعامى عن الحقائق أو هذا الغرور الذى يخلقه الشباب جعلنى أعيش فى حلمى وفى حدود نفسى)(١) .

ومن الملاحظ أن هذه الشخصية تشغل وظيفة محام ، إلا أن الكاتب جعله يعيش فى الريف فترة من الزمن ويعشق الطبيعة الساحرة ، ثم لا يلبث أن يحب فتاة زيفية أعجبته فتنتها وطيبتها وسذاجتها . ويلح على طلب الزواج منها . ولكنه يدرك الهوة السحيقة التى تفصل بينهما ، وهى هوة طبقية اجتماعية . إذ أنه من ساكنى العاصمة ، وثمة فارق كبير بين «القرية» التى يكدح فيها الفقراء والبائسون ، وبين «المدينة» التى يرتع فيها أصحاب الملكيات الكبيرة والإقطاعيون والبورجوازيون عموماً . وهو يشعر أنه ليس من غرس القرية بل من زهور المدينة . ويدفعه إحساسه هذا إلى أن يطلق القرية نهائياً ويطلق معها زوجته الريفية ، لأنه لم يطق الحياة فى الريف . فقد عاش فيه وحيداً ، منعزلاً ، متعالياً ، غريباً .

ورغم أن المحامى الشاب كان يفتن بالطبيعة فى الريف ، فإننا نلاحظ أنه لم يندمج فيها ، ولم يمتزج بها هى الأخرى. وانعكس هذا على تصويره لها ، الذى ينم عن شعور غير واقعى بالارتباط والامتزاج والمعايشة الأصيلة. وإنما قصاراه أنه اختار بعض العبارات والفقرات والأساليب والجمل المحفوظة ، ورصها رصاً بعضها إلى جانب البعض ، (كنا نؤثر أن نخرج دائماً إلى ضواحى شبين الكوم ، لنتمتع بالسكون السابغ ، والطبيعة الوديعة الحنون التى تتفتح لها النفس وتتحرر ، وتشعرها بأفقها الممتد ، وألحانها الهامسة العجيبة – بنوع من الرهبة والإيمان والخضوع . . وهناك فى بقعة لا تبعد عن المدينة كثيراً ، كنا نجلس على حافة قنطرة حجرية ينحدر تحتها ماء ترعة ضيقة يحمل فى لونه الداكن وحفيفه الخافت ، واطراده الدائم معنى حزيناً مقبضاً . . وعلى أحد جانبى تلك الترعة تقوم شجرة عتيقة قصيرة تتدلى فروعها فى الماء . وكأنها ثكلى مهدمة تغذى فجيعتها بهذا الأنين الحزين المتواتر الذى تهمس به الترعة الضيقة) (٢) .

فالماء لونه داكن ، وفوق هذا نراه يحمل معنى حزيناً مقبضاً ، والشجرة العتيقة كالثكلى التى تغذى فجيعتها بأنين حزين متواتر هو الآخر تهمس به الترعة الضيقة . وهو إمعان فى الرومانسية ، وإغراق فى إضفاء القتامة والعبوس والحزن على مظاهر الطبيعة وعناصرها ، دون أن يكون ثمة مبرر لهذا الحزن ؛ فهو يضفيه على الطبيعة بشكل دائم ، وكأنها يجب أن تظل على المدى مكلومة وأن تبقى إلى الأبد

(١) «الجامعة» – العدد ٩١ – ١٩٣٣/١٠/٢٦ – ص ٣٢ .
(٢) «الجامعة» – العدد ٩١ – ١٩٣٣/١٠/٢٦ ص ٣١ قصة (غرام فى الريف) .

حزينة . ولو كان الموقف الشعورى الوجدانى والنفسى للشخصية فى القصة يستلزم ذلك لهان الأمر وأصبح مقبولاً إلى حد ما ، بيد أنه لا يستدعى هذا أبداً وإنما رومانسية الكاتب هى التى فرضت عليه وعلى شخوصه هذا الطابع الحزين الثاكل على طول الخط .

هاتان القصتان القصيرتان اللتان تصوران الريف من وجهة نظر ساكن المدينة والعواصم الكبرى ، قد أقحمها الكاتب على بيئته التى يعتز بها ، فأصبحتا وسط عدد وافر من القصص القصيرة التى تصور حياة الطبقة البورجوازية فى العاصمة بمثابة النبات البرى أو الشيطانى الذى لا يُعرف له أصل ينتمى إليه . وأن الوقوف عندهما أو دراستهما لا توحى بأن الكاتب فى هذا اللون يرقى إلى مستوى الكتاب الآخرين الذين جعلوا الريف موضوعاً أساسياً لكل قصصهم القصيرة مثل محمد عبد الحليم عبد الله ، وسعيد عبده ، ومحمد زكى عبد القادر ، ومن قبلهم محمد حسين هيكل فى العشرينيات الأولى من هذا القرن ، فإنا فى القصتين لم نجد شخصية فلاح واحد ، بمعنى أن الشخصية المحورية فى كل منهما كانت « قاهرى فى الريف » أو « مدنى فى القرية » : شاعراً مرة ، ومحامياً أخرى ، ومن حولها تحتل الطبيعة كبير جانب وعظيم اهتمام .

ذلك أن النزعة الرومانسية هى التى سيطرت على تفكير الكاتب وقلمه ووجدانه ، فعبر بها ، ونجد فى العالم الذى صوره وعبر عنه حشدا من الفنانين والشعراء والراقصات وساكنى القصور والفيلات وراكبى السيارات الفارعة ، وليالى اللهو والمجون والعبث . ثم تحظى دموع العشاق بعناية كبيرة وكأنها المداد الذى يغمس فيه قلمه قبل أن يشرع فى كتابته للقصة القصيرة . والمفاجآت لا حصر لها ، والاعترافات الشخصية ، واليوميات لا تخلو قصة من قصصه القصيرة من هذه الأشكال جميعها .

يدل على هذا من بعض الوجوه قصة (الدم) – فى رسائل – وهى تقدم حياة رسام بوهيمى يعيش فى عبث متصل ين لوحاته وصوره ورسائل صديقاته وارتياد الملاهى . وحينما يريد أن يعبر عن نفسه فإنه يرسم لوحة من « تلك اللوحات العارية » التى أغرم بتصويرها ورسمها . وهو دائم البكاء رغم ذلك . (دخلت إحدى صالات الرقص واحتللت مقعداً فى الصف الأول وتتابعت الراقصات يعرضن فنهن فى أجسام تكاد تكون عارية على أنغام الأوركستر التى تتلوى وتتماوج وترتعش ، وتساعد على خلق جو من العاطفة المتأزمة الخانقة . وخيل إلىّ أن الأجسام الوردية الممتلئة التى تتكسر عليها الألوان الهادئة تفيض بنوع من العطر الصارخ المسكر . . . وأخيراً – ولست أدرى لماذا – وجدت أننى أبكى ، وأئن أنينا مكتوماً كمواء الهرة السجينة)[1] ، ونحن لا نرى فى بكائه معنى ولا فى أنينه المكتوم أية دلالة موضوعية أو فنية ، وإنما ولع الكاتب باختيار النماذج السلبية المقهورة فقط لأنه يريدها كذلك ، دون أى تفسير أو تحليل أو كشف للأسباب التى جعلتها أو تجعلها تبدو على هذا النحو . .

---

(١) « الجامعة » العدد ١٠٩ – ١٩٣٤/٣/١ – ص ٢٣ .

والفنان فى قصة (قلب فنان) (١) يخفق قلبه للحب مع «تغريد» التى ألهمته أعظم لوحاته الفنية . لكنه يهجرها حين تحدثه فى أمر الزواج منها ، ويعرف فتاة غيرها «نبيلة» ثم يتركها ، ويصيبه المرض ، ويتحطم . والشخصية الرئيسية فى (الغريزة) (٢) فتاة «سميرة» تشكو لصديقتها «سميحة» حياتها الخالية من الرجال ، وحزنها الدائم ، وشؤمها ، ومرضها ، واصفرار وجهها وشحوبه وضمور جسدها وكراهيتها لكل المحبين والعاشقين . إلى جانب هذه النماذج الضعيفة الميئوس منها فى الحياة . نجد عدداً لابأس به من شخصيات قصصه القصيرة لايعنيها فى الحياة إلا العبث واللهو. لأنها تحيا فى فراغ متصل . فالوجيه الشاب «إبراهيم بك فتحى» لا يشغل باله باستمرار إلا البحث عن النساء ، والعبث بالفتيات البريئات ، وإقامة الحفلات الراقصة لصديقاته وأصدقائه.وما إن يرى «سناء» الفتاة الرقيقة الفقيرة التى تعمل فى محل «وادى الأحلام» الخاص ببيع الروائح العطرية بشارع فؤاد ، حتى يفكر فى غوايتها وإيقاعها فى شباكه . وهو يتحدث بالفرنسية ، ويقرأ الصحف والمجلات الفرنسية ، ويذكر على الدوام (رحلاته ومغامراته وما كلفته من أموال طائلة وهدايا ثمينة . . وأخبار حفلاته الكثيرة التى يقيمها ويدعو إليها شباب الطبقة الأرستقراطية الراقية) (٣) . ولا شىء يحظى باهتمامه فى هذه الدنيا وفى هذا المجتمع إلا «سناء» حيث هى تعمل فى ذلك المحل . فيمضى به وقتاً طويلاً سائلاً عن أحدث أنواع العطور والروائح (وكانت كل زيارة تكلفه حزمة كبيرة ، يدفع ثمنها غالياً . ولكن ما قيمة النقود وهو الثرى الوجيه ما دام يرى سناء على منضدتها العالية ، وما دام هذا السحر من عينيها يرفعه إلى جو كله شعر وأنغام ويصغى فى حديثها إلى ترجيع البلبل . . فيملأ صدره حناناً وحباً وشعراً . .) (٤)

والشاب البورجوازى الثرى جداً فى قصة (أيهما أحب ؟) (٥) يقضى مأربه من جارته بدعوى حبه لها وعندما تنزل عندها ابنة عمها الصغيرة تقوم بدور حامل رسائل الغرام بينهما ، لكنه لكثرة رؤيته «روحية» الصبية الصغيرة ، يحبها هى أيضاً ، وينكشف ما بعقله الباطن حين يكتب رسالة لصديقته «اعتدال» واصفاً فيها ملامح «روحية» . فلم تغضب «اعتدال» ولم تثر . ونسأل أنفسنا بعد قراءتنا لكل قصة من قصصه : ماذا يريد أن يقول ؟ هل صور مجتمعنا بكل أبعاده ؟ هل تناول الواقع تناولاً فنياً ؟ هل كشف عن عيوب هذه الطبقة وتناقضها ومساوئها وخطرها على المجتمع ؟ لا شىء من هذا يحدث عند هذا الكاتب الذى ركز كل اهتمامه على الطبقة البورجوازية المصرية التى عاشت فى مجتمعنا فى الثلاثينيات وكانت لها حياتها الخاصة ، ولونها المميز وفراغها الكبير .

---

(١) «الجامعة» - العدد ١٢١ - ١٩٣٤/٥/٢٤ .

(٢) «الجامعة» - العدد ٦٢ - ١٩٣٣/٤/٦ - ص ٣٧ .

(٣) «الجامعة» - العدد ٦١ - ١٩٣٣/٣/٣٠ - ص ٢٧ قصة (حياة جديدة) .

(٤) المصدر السابق - ص ٣٨ .

(٥) «الجامعة» - العدد ٩٩ - ١٩٣٣/١٢/٢١ .

وقصص محمد أحمد شكرى القصيرة شكلاً وموضوعاً ، شخوصاً وأحداثاً ، سرداً وحواراً ، تتفق وقصص محمود كامل كل الاتفاق ، ولا تختلف عنها فى أى ملمح من الملامح . وإن من يقرأ قصص محمد أحمد شكرى دون قراءة اسم كاتبها المدون ، سوف يضمها بوعى إلى قصص محمود كامل المحامى للشبه التام بين اتجاه قصص كل منهما . وليس ذلك فقط ، بل إنهما يتشابهان فى النشأة ، والثقافة ، والتعليم ، والمهنة ، والانتماء الطبقى ، فضلاً عن أن قصصهما نشرت لأول مرة فى (الجامعة) . فإذا بالقصص التى كتبها كلاهما متحدة الموضوعات ، وإذا بالشخوص من طبقة معينة ، وإذا بهم غير مرسومين بدقة ومفروضين على القارئ فرضاً ، لأنهم – شاء القارئ أو لم يشأ – محامون أو سياسيون أو رأسماليون ، ولأنهم يعبرون عن الكاتب أصلاً ، فلا سبيل إلى رفضهم أو تجنبهم ، وإذا بالقصة القصيرة عندهما لا تبرز للكاتب موقفاً من الحياة ، أو وجهة نظر فى الأحداث التى تقع وتدور حواليه ، لأنهما بعدا تماماً عن حركة الواقع وصيرورته ، فضعف إحساسهما بالزمان والمكان حتى تلاشى أو كاد ينمحى ، لذا ليس غريباً أن تأتى قصصهما بعدئذ غير مقنعة ولا مبررة ولا مفسرة للواقع أو معقولة .

* * *

ولا يملك الباحث فى القصة المصرية القصيرة ، وهو يعالج اتجاهاتها ، أو وهو يتصدى لدراسه الاتجاه الرومانسى من بينها على وجه الخصوص ، أن يكتفى بهذين الكاتبين ممثلين للكتاب الذين شغلوا بالطبقة البورجوازية فى قصصهم ولم يعبأوا بغيرها من الطبقات ، وقدموا قطاعاً من قطاعات الحياة فى « المدينة » خاصاً كل الخصوصية ، فقد سار على نفس الدرب قصاصون كثيرون كما أوضحنا ذلك مسبقاً ، لهم ظروفهم المتشابهة إلى حد كبير ، وتطلعهم الموحد ، وحرصهم على الاستمرار فى تدعيم هذا الاتجاه الذى عرفوا به فى قصصهم القصيرة الأولى والأخيرة فى وقت واحد ، فلم ينحرفوا عنه أو يرفضوه ، وظلوا على ولائهم له ، وارتباطهم به ، ودفاعهم عنه .

من هؤلاء الكتاب « يوسف حلمى المحامى » . وقد بدأ كتابة القصة القصيرة فى الثلاثينيات ، لكن ليس فى مجلة (الجامعة) وإنما فى مجلة (روز اليوسف) و (آخر ساعة) ثم (أخبار اليوم) فى الأربعينيات وقد جمع مما نشره فى (روز اليوسف) فى الفترة بين ٢٣ / ٧ / ١٩٣٤ حتى ٩ / ١٢ / ١٩٣٥ ست عشرة قصة قصيرة ، وأصدر مجموعة قصصية بعنوان (من غور المحيط) ١٩٣٦ ، ضمت ثمانى عشرة قصة قصيرة . وقدم لها بمقدمة تدل على اعتزازه بنفسه ، وكبريائه الذى جعله يرفض أن يكتب له مقدمة كتابه أحد كبار الأدباء أو الكتاب المشهورين . كما أنها تدل على أنه لا يحفل بالتكنيك الفنى للقصة القصيرة ، ولا يعير أسسها البنائية أى التفات ، وإنما مبتغاه هو التعبير عن أحاسيسه ومشاعره وانطباعاته الذاتية (وكل ما فى الأمر أننى أنطلق أحياناً مع التعبير القوى الصريح ما وسعنى الانطلاق لفرط ما أحقد على سوأة أو رذيلة فأسخر قوتى للتعبير عن رأيى ومشاعرى بلا أدنى تردد أو حذر

لا يقتضيها (كذا) الحال .) (١) ، ثم يضيف إلى هذه الإشارة أنه بعيد عن مجرد الاتهام بأن قصصه تميل إلى اللون المكشوف أو الأدب المكشوف - كما يذهب إلى ذلك - فيبادر إلى نفى مثل هذا الاتهام قبل أن يقول : (يهمنى هنا أن أُشير إلى أن بعض الناس قد يسمى خطأ بعض هذه القصص بالأدب المكشوف بينما أنا أمقت هذا اللون الهمجى من الأعمال الأدبية ، وأكره أن يوصف به شىء مما أكتب . .) (٢) . . وكأنى به يقصد من وراء هذا الدفاع عن القصص بتحقيره للأدب المكشوف أن ينبه بطريق غير مباشر إلى ما فيها من إغراق فى العلاقات الجنسية والعاطفية ، وتصوير للخيانات الزوجية ، وانعزال عن واقع الجماهير ، والتحام مباشر بحياة الطبقة البورجوازية . . وتفرغ جعبته القصصية أواخر الأربعينيات ، وإذا به يبدأ من العدد (١٠٤٩) ١٩٤٨/٧/٢٢ يكتب فى مجلة (روز اليوسف) تحت عنوان (همسة) ص ١٠ مقالات سياسية قصيرة عن الأحزاب بعامة ، والحزب الوطنى بخاصة ، وكنا قبلها بعامين قد وجدناه يكتب فى (آخر ساعة المصورة) نقداً سينمائياً وموسيقياً ، وموضوعات سياسية وقانونية أيضاً ، وذلك بعد أن أفرغ كل ما عنده من قصص قصيرة لم يصبها أى تطور أو تجديد . فقد ظلت موضوعاته وشخوصه وأجواؤه وعالمه وشكل قصته تدور حول ساقية واحدة لا تتجدد مياهها ولا تتعدد منابعها ، فقصصه القصيرة استمرت طوال مدة كتابته لها تنبع من نهر معين ، وتصب فى نفس النهر .حتى إذا ما أدرك أن المجتمع والحياة يعتورهما تطور كبير ، وأن قصته القصيرة التى كتبها طوال الثلاثينات والأربعينات لن تقدر بأى شكل من الأشكال على ملاحقة التطور ومسايرته ، أو مواكبة المجتمع المصرى فى تفاعلاته العديدة ، توقف عن كتابة القصة القصيرة ، وتحول إلى غيرها مما قد لا يستلزم منه مثل هذه المعايشة وتغيير الجلد القديم ، وارتداء أثواب جديدة والانصهار فى بوتقة جديدة .

والدارس لقصص يوسف حلمى القصيرة لن يظفر بتباين كبير بين قصصه وقصص محمود كامل ، اللّهم إلاّ اهتمامه بلغته إلى حد ما ، والجو السوداوى الكئيب الذى يضفيه على قصصه ، والنهايات المفجعة المأساوية التى يختارها لشخوصه من غير داع فنى ولا موضوعى . وقصته (قتيل الشك) تبدأ على هذا النحو : (التقينا كما يلتقى رجل وامرأة أعد كل منهما نفسه لقضاء ليلة ماجنة فى مجتمع فاجر من تلك المجتمعات التى تعرفت إليها بعض البيوت المصرية فى السنوات الأخيرة . ذهب هو مدعواً من إحدى صديقاته ليلتقى عندها ببضع من الفتيات حديثات السن والنشأة لعله يجد من عبث تلك الليلة عزاء عن الشعيرات البيض التى بدأت تضىء رأسه الداكن كبصيص من ضوء نجوم الخريف الخابية . وذهبت هى مدعوة من صديقتها لتقدمها إلى بضعة من الفتيان الذين وفروا على الإناث فى جهادهن

(١) «من غور المحيط» - يوسف حلمى المحامى ١٩٣٦ - ص ٦ .

(٢) «من غور المحيط» - يوسف حلمى المحامى ١٩٣٦ - ص ٦ .

للمساواة بالرجل شوطاً كبيراً . تعدى كلاهما سن الثلاثين بقليل . وكانا يقطعان الخطوات الأخيرة من شبابهما الدابر منحدرين إلى الشيخوخة المظلمة ، وهما يعتصران كل ما فيها من متاع ولذة ! . قدمتهما لبعضهما صديقة الطرفين . وتركتهما ومضت إلى بقية ضيوفها) (١) .

وأعتقد أن فى هذه الفقرة التى أراد لها الكاتب أن تكون مفتاح قصته ما يغنى القارئ والباحث معاً عن السعى وراءه لمعرفة نوعية شخوصه وهدفهم فى الحياة ، ولون الحياة التى يعيشونها ، والفراغ المحيط بأيامهم ولياليهم . فالرجل يبحث عن « الجنس » والمرأة تريد أن تشبع رغبتها رغم أن كلا منهما قد تخطى الثلاثين . والمكان فى ذاته ملتقى الطبقة التى لا تفكر إلا فى الجنس وحده . والشخصيتان مسطحتان ومفروضتان فرضاً لا سبيل إلى الهروب منه . وعلى القارئ أن يقبلهما كما يريد لهما الكاتب أن يكونا . وكل شخصية منهما لا تتطور تطوراً داخليًّا من خلال تفاعلها مع المواقف والأحداث ولا من ثنايا الحوار الذى يدور بينها وبين غيرها من الشخصيات فى القصة . فالكاتب لا يدعنا نتعرف إلى شخوصه بأية وسيلة من وسائل الفن أو التكنيك ، وإنما هو يقررها تقريراً مباشراً ويلزم القارئ بقبولها . وفوق هذا فإن « الحدث » يفرض كذلك بلا جدل أو مناقشة دون تبرير أو تحليل . مما يدفع إلى عدم تصديقه وقبوله . فالرجل فى هذه القصة يشك فى المرأة التى صادقها وأحبها كما أحبته . وأولاها ثقته العمياء بوفائها وولائها وإخلاصها ، ونعرف أنه شك فيها من غير سند أو دليل . لا لشىء إلا لأن الكاتب يريد أن يهدم مستقبل الشخصية وينهى القصة نهاية حزينة مأساوية . كما كان المنفلوطى يفعل فى شخوص قصصه ، فقد كانت راحته الكبرى أن يوارى جثمان أبطاله التراب فى نهاية كل قصصه . نفس الشىء يفعله ويثبته يوسف حلمى إثباتا بعيداً عن الواقعية والمعقولية : (وتهدم مستقبله إذ هجر عمله الناجح وانزوى يقرض الشعر فى قرية نائية لاقى فيها ربه شهيداً) (٢) .

أما شخصية « درويش بك » فإنها من الشخصيات غير السوية الشاذة . فهو رجل ثرى جدًّا . كل همه فى الحياة أن يتردد على بيت صاحبة له فى شارع سليمان . يقضى عندها سهراته الليلية مستمتعاً بالجلوس معها والاستماع إلى أحاديثها الجنسية بلا ريب . وكانت تقدم له فى كل ليلة فتاة جديدة ، لا ليقضى معها حاجته الجنسية . ولكن ليستمتع برؤيتها عارية . فقد كان شغوفاً برؤيتهن فى عريهن بلا ثياب ، ويتطلع إلى أجسادهن . وأكثر من ذلك كان يلذ له أن يرى فتى وفتاة فى حجرة مغلقة لدى هذه السيدة يمارسان الجنس معاً . ويكتفى هو بالنظر من ثقب الباب . ثم يعطى صاحبته فى كل ليلة جنيهاً مصرياً . وفى إحدى الليالى زفت إليه صاحبته بشرى قدوم فتاة فاتنة تنتسب إلى عائلة كبيرة ، وتبحث عن المغامرات فى كل مكان . وما إن انتهى إعداد كل شىء وخلعت الفتاة ثيابها داخل

---

(١) «روزاليوسف» – العدد ٣٧١ – ١/٤/١٩٣٥ – ص ٤٨ .

(٢) «روزاليوسف» – العدد ٣٧١ – ١/٤/١٩٣٥ – ص ٥٠ .

الحجرة ، حتى دخل هو فى حذر ، وأغلق الباب من خلفه ، وبرزت له الفتاة العارية فإذا بها ابنته ! ويعلق الكاتب على هذا المشهد المفتعل قائلا : (إنها ابنته أيتها الأقدار . . الأب وابنته متجاوران متواجهان . . الأب بعينيه اللامعتين ووجهه الساخر . . والابنة بلا رداء يسترها ولا رحمة من القدر تدفع عنها هول الموقف .) (١) . ولا يفوت الكاتب أن يختم القصة بنهاية حزينة لكل من الشخصيتين . فالفتاة تسقط فوق أرض الغرفة بلا حراك ، دون أن تصدر صوتاً . فى حين أن « درويش بك » يذهل ويقف جامداً لحظة ثم انطلق يصرخ (ويمزق ثيابه ولحم وجهه ، وفتح الباب وهو يترامى من جدار إلى جدار حتى وصل إلى الشرفة فقفز منها إلى حيث ضاعت صرخاته فى زحمة الشارع المليء بالناس والعربات .) (٢) . فالأب يسعى لإشباع رغبته ، والابنة تسلك سلوكاً مماثلا ، والكل فى هذه الطبقة يحيا للجنس ويقدس الجنس ويعمل من أجله وفى سبيله.وما هكذا كان شعبنا المصرى إبان الثلاثينات وطوال الأربعينات . فقد كان شعبنا يعانى من مشكلات مدمرة ، ومن الصراع الطبقى الذى كان يدور خفية وتستراً ، نتيجة لتحكم قلة قليلة وسيطرتها واستعبادها للكثرة الفاعلة أو غير المالكة . فلم تكن « المدينة » هى الأحياء الراقية وحدها التى تقطنها الطبقة الأرستقراطية والبورجوازية ، بل هناك قطاعات كبرى ، وأحياء أخرى كثيرة فقيرة كادحة . وفى هذا تأكيد على أن مجتمعنا لم يصور فى قصص هذا الكاتب ، لأنه لم ينظر إلى المجتمع نظرة شمولية ، بل اقتصر على معرفة الطبقة البورجوازية التى ستتلقى فنه وتقرؤه فتياتها . ويحق لنا أن نتساءل : هل هذه هى حياة الطبقة البورجوازية ؟! ألم يكن يشغلها شيء سوى الجنس والخيانات الزوجية واللقاءات غير الشرعية والشذوذ الجنسى ؟ ! فإن الكتاب البورجوازيين الرومانسيين لم يركزوا فى قصصهم القصيرة إلا على هذه الموضوعات الغريبة جدًّا والشاذة أبداً . ربما لجذب الشباب المراهق ولمزيد من إقبال القارئات على هذا اللون من القصص ، ورغبة فى الكسب المادى . وربما لأن الأخلاقيات والقيم بصفة عامة كانت فى تلك الفترة من صنع الطبقة التى لم يكن يعنيها أن تكون هناك مثل عليا وفضائل إنسانية غير التى تتحلى هى بها . وهنا تبرز « فردية » الكاتب وأنانيته فى التعبير عن طبقة واحدة كان كل كتاب القصة القصيرة يتملقون غرائزها وأهواءها ويتقربون إليها بموضوعات « الجنس » و « الخيانات » والطلاق السائد بين أسرات هذه الطبقة لا لسبب إلا الجرى وراء التغيير والتجديد من جانب الزوجة التى هى فى أغلب القصص القصيرة عندهم كثيرة الأصدقاء من الرجال ، وافرة الخبرة فى هذه الميادين ، تسرى فى عروقها « الخيانة » وكأنها دم الحياة المتدفق الريان . . ولو كانت لهؤلاء الكتاب نظرة متكاملة إلى العالم الموضوعى الخارجى تعبر عن فهم مترابط للمجتمع كوحدة ، لتبينوا أن ما يعبرون عنه ليس إلا وهماً بعيداً عن الحقيقة مغرقاً فى العبث

---

(١) « روزاليوسف » - العدد ٣٧٨ - ٢٠/٥/١٩٣٥ - ص ٤٥ قصة (درويش بك بالمعاش) .

(٢) نفس المصدر ص ٤٥ .

واللامعقولية ، لاكتفائهم بالنظرة الجزئية الضيقة للتجربة البشرية المحدودة ، دون تعمق فى معرفة العالم المحيط معرفة كلية ، والصراع الذى يعتمل فى أعماق المجتمع بين طبقاته المختلفة ، وأسباب ذلك كله .

ورغم أن كاتبا كيوسف حلمى قد أخذ على « يوسف جوهر » أنه لم يكن ذا فلسفة خاصة ، ونظرة إلى العالم والعصر الذى يعيش فيه ، وأن عنصر التحليل يختفى من قصصه القصيرة ، لأن كاتبها ينقصه عمق الفكرة وبراعة الكشف عن مخبآت الطبيعة البشرية ؛ فإنا نجده هو نفسه يفتقر إلى هذا الذى كان يطالب به الآخرين ، ويعتبر أن عدم توفره فى قصصهم ينال من مكانتهم إلى حد كبير ، وذلك ضمن كلمته التى يقول فيها : (يجب أن أقرر أيضاً أن كثيراً من قصصه – يقصد يوسف جوهر – ينقصه عمق الفكرة وبراعة الكشف عن مخبآت الطبيعة البشرية ، وصدق التحليل . . إلا أنه فى رأى نقص عارض سبيله قلة النظر والقراءة فى علوم الاجتماع . .)[1] ،وكأنى به يسلم تسليماً ضمنيًّا دون اعتراف صريح بجوانب القصور والضعف فى قصصه هو ، لوأننا وضعنا فى اعتبارنا أنه كان بمثابة الرائد بالنسبة ليوسف جوهر ، بل إنه مكتشفه ، وهو الذى أتاح له فرصة نشر قصصه القصيرة التى كتبها ، وأن قصص يوسف جوهر – كما سنرى – لا تفترق عن قصص يوسف حلمى فى كثير . من ذلك أنه يبدأ كلمته مشيداً بأسلوب يوسف جوهر ولغته لأنه يحاكيه فى هذا الجانب ، وربما يكونُ يوسف حلمى هو أستاذه فى الاهتمام باللغة وانتخاب اللفظ والصور الشعرية والجمل الموسيقية . يقول : (أكثر ما يعجبنى فى هذا القصاص الموهوب هو إشراق أسلوبه ، ثم محاولاته العنيفة فى سبيل التجديد بالبيان العربى ، وليس من ينكر أن يوسف جوهر قد ابتدع قاموساً جديداً لا يزال صغيراً جمع من مستحدث الاستعارات والتشبيهات . . وهو ينتمى إلى مدرسة حديثة جدًّا فى الأدب ، أحسبنى من المعجبين بها ، بل من أنصارها .)[2] فهو من أنصار المدرسة الأسلوبية التى تحتفل بالصياغة والإكثار من الصور البلاغية والتشبيهات والاستعارات والكنايات ، ووضع ذلك فى المرتبة الأولى ؛ ومن ثم جاء إهماله للموضوع ، وللفكرة ؛ فاتسمت قصصه بالسطحية والافتعال والإغراب .

وإذا كان ثمة وعى بالمجتمع ، وإحاطة شاملة بأبعاده ، ودراية ببواعث الصراع الكامنة فيه ، أو قراءة فى علوم الاجتماع ، لاستطاع يوسف حلمى فى قصصه القصيرة أن يصور لنا مجتمعنا المصرى الحقيقى فى فترة كتابته للقصة فى الثلاثينات والأربعينات ، ولوقف بقارئه عند العوامل الجذرية التى تهدد حاضر الفرد المصرى ، وتظلم طريق مستقبله ؛ ولما اقتصر فى تبريره لأسباب الطلاق إلى الرغبة فى التغيير ، وهو أمر غير مقبول بالمرة ونجده فى أكثر قصصه القصيرة . المرأة تطلق الرجل لأنها تريد أن تجدد حياتها ، وتمارس الجنس مع آخر وآخر . والرجل يطلق زوجته لأنه يبحث عن اللهو واللذة

---

(١) مجلة «الساعة ١٢» العدد ٢٤ – ١٩٤٢/١٠/٢٩ – ص ١٢ .

(٢) مجلة «الساعة ١٢» العدد ٢٤ – ١٩٤٢/١٠/٢٩ – ص ١١ .

ويرعب فى التعرف إلى نسوة كثيرات غيرها وهكذا . ولقد تجاهل الكاتب الحالة المادية والاقتصادية لمجتمعنا آنذاك. فإن أحكام الطلاق التى صدرت فى مصر سنة ١٩٣٧ بسبب الفقر وحده (كانت ٥٩٩٩ حكماً يضاف إليه آلاف صدرت من محاكم العائلات ولم تذهب إلى دور القضاء خشية الفضيحة والعار وكانت أحكام النفقات التى حبس فيها الأزواج لعجزهم عن دفعها ١٣١٠١ حكماً وكانت قضايا التشرد ٤٦٠٤ قضية وبلغ عدد حوادث الانتحار والشروع فيه ومعظمها بسبب الفقر ٦٢٥ حادثاً بين الوطنيين) (١) . معنى هذا أن العامل الاقتصادى والمادى كان وراء كل مظاهر الضعف والخلل التى تسللت إلى المجتمع المصرى بعامة ، وليس ما ألفناه من تبريرات سطحية ساذجة ترد إما على لسان شخوص القصة القصيرة عند الكاتب ، أو فى تعليقاته الجزئية . فالانتحار دائماً فى قصص يوسف حلمى ليس مبعثه فكرة فلسفية أو عقيدة معينة تؤمن بها الشخصية وتدافع عنها وحينما تجد الضغوط من الخارج والقسوة من قوى بعيدة عنها تقدم على هذا الفعل كمحاولة إيجابية من جانبها وقد قهرتها كل الظروف المحيطة والقيود المكبلة لانطلاقها وحريتها ، كما يذهب إلى ذلك بعض الرومانسيين ، ولكنه عند يوسف حلمى يأتى هكذا بلا منطق يدفعه ، أو عقيدة تحركه ، أو دوافع موضوعية وخارجية تؤدى إليه . وغالباً ما نجد السبب واحداً فى كل قصصه هو : الفشل فى الحب ! ! ! .

وقد رأينا أن هذا الموضوع هو الذى هيمن على كل قصص الرومانسيين ، كأن لا شىء فى الحياة سواه : على كل شخصية فى القصة أن تحب أو تعشق أو ترافق أو تتخذ خليلا . وصيحة الصغير والكبير فى كل قصة قصيرة عند يوسف حلمى «يجب أن أحب» ، «أنا أحمل قلبى على كفى أقدمه ملكاً مباحاً لأول من تلتقطه» (٢) . ولئن دل هذا على شىء فإنما يدل على أن الكاتب لا يتناول القضايا الأساسية للمجتمع ، وإنما يتناول أشياء جزئية ذاتية يفسرها تفسيراً ضيقاً محدوداً يكشف عن انعزاليته واعتكافه وعدم تفاعله مع المجتمع ، فى حين أنه محام تعرض عليه صنوف وأشكال متنوعة من قضايا الناس الحقيقية التى تكفى فى حد ذاتها لأن تكون معيناً فياضاً لكاتب القصة القصيرة على وجه الخصوص ، إذ ينتقل إليه الواقع بكليته ، وتوضع أمامه المشكلات بتعددها ومختلف أسبابها ، فضلا عن أنه يلتقى لقاءً مباشراً بألوان متباينة من الشخوص : بأفكارهم ، وأفعالهم ، وآلامهم ، وآمالهم ، وحركتهم اليومية وحياتهم المعاشية . لكن شيئاً من هذا لم يجد مكاناً له فى القصة القصيرة عنده ، لا لشىء إلا لأنه انفصل عنه وارتبط بطبقة معينة ، وراح يجهد من أجل إمتاعها بقصص سهلة ، يتعاطاها البورجوازيون بعد وجباتهم الدسمة أو قبل قضائهم لحاجتهم الجنسية وهم فى أسرتهم يضطجعون . والمثال على ذلك فى كل قصص يوسف حلمى . وقصته (الخامس والسادس) تقدم لنا

(١) «مشكلة الفقر» - محمد عبد الرحيم عنبر - ١٥/١/١٩٤٠ - ص ٣٧ .

(٢) «روزاليوسف» - العدد ٣٦٥ - ١٨/٢/١٩٣٥ - ص ٥٢ . قصة (بثينة) .

إحدى الفتيات من أبناء الطبقة البورجوازية وهى تحكى قصتها مع الحب وتؤكد فلسفتها الخاصة فيه (إذا كان لى أن أحب واحداً ، فلم لا أحب اثنين؟ أهو رغيف يتقاسمانه فلا يشبع أحدهما إلا بالنصف؟ ولم لا يكون ثلاثة . . وأربعة . . وخمسة أيضاً إذا كان لهم متسع ؟ ! هذا هو ما وقع صدق أو لا تصدق . . لم أفضل واحداً منهم على الآخر ولا أتصور أن فى إمكانى أن أستغنى أو أتعزى بواحد عن الآخر . وكم تمنيت وأنا مع الواحد منهم أن أكون فى أحضان الباقين ، وكم تمنيت أن أجمعهم كلهم فى صعيد واحد فأنظر إليهم جميعاً أو أتحدث معهم جميعا وأتمتع بهم جميعاً) ثم تقول : (لقد كنت أحب ، أحببتهم جميعاً . . نعم . . وفى وقت واحد . . . . لماذا تلومنى إذا أحببت خمسة ، ولا تلومنى إذا أحببت واحداً فقط ؟ إن الحب هو جنون القلب . . . أتنكر هذا ؟ إذن فلم اللوم ؟ . .)(١) .

وقارئ هذه القصة القصيرة لن يشعر بشيء ذى خطر كبير ، لأن الكاتب لم يبغ من تقديم هذا المثال تحليل شخصية ذات نمط سلوكى شاذ ، ولم يقصد دفع القارئ إلى التفكير فى شيء اجتماعى أو روحى أو فكرى ، بقدر ما حاول إظهار الشخصية بمظهر المتباهية الفخورة بانتصاراتها العاطفية وجولاتها المتعددة مع الرجال الذين بلغوا ستة ، وذلك من خلال قصة قصيرة فشلت فى أن تقنعنا بإمكانية وجود مثل هذه الحالة الشاذة فى مجتمعنا وفى واقعنا ، لأنه من ناحية أخرى لم يجسد لنا لحظات الشعور بالحرمان والألم لديها ، ولم يعن بتصوير هذه المشاعر لدواعى التحليل النفسى مثلا ، لكنه اقتصر على أن تسرد الشخصية الرئيسية صوراً لبعض الرجال الذين عاشرتهم وتصورت أنها أحبتهم جميعاً فى وقت واحد ، من غير تعليل أوتبرير أوإقناع ، وإنما فى شكل ذكريات خاصة جدًّا تمليها إرادة الكاتب الذاتية ، التى استهدفت تصوير حالة الشبع العاطفى عند الشخصية المحورية فى القصة ، وهى عملية ممجوجة ، أشبه بمن يتحدث طويلاً وكثيراً عن تفصيلات وجبة دسمة أكلها .

ويشق «الجنس» لنفسه أكثر من مجرى فى قصص يوسف حلمى القصيرة ، لكنها جميعاً تصب فى قناة واحدة ، هى الآثارة الجنسية حيناً ، والتسلية حيناً آخر . فصديقه فى قصة (الهدية المختارة) سافر إلى إنجلترا ، ومرّ هناك بمغامرات نسائية «جنونية» كما يقول ، حيث لا يكاد يرى إلا وجوه نساء وأجسامهن ، ولا يسمع إلا أصوات نساء ، ولا يشم إلا عرق نساء . ويروى أحداثاً غريبة عن علاقات جنسية مثيرة ، لكنه عندما فكر فى الزواج بعد عودته وهو فى الثلاثين من عمره ، اختار فتاة أقل منه طبقة وثقافة ، أختها الكبرى مخطوبة لطبيب شاب ، وأمها فى الثانية والأربعين وكان ذاهباً لزيارتها ذات مرة ، فلم يجدها ، وفوجئ بأختها تغازله وتحتضنه . ونعرف بعدئذ أنها فسخت خطبتها لسبب لم يذكره الكاتب . هكذا فجأة بلا مقدمات . ومع ذلك فإنه صدها ولم يتردد للزيارة مرة

---

(١) «آخر ساعة» - العدد ٢٥٩ - ١٨/٦/١٩٣٩ - ص ٥٤ وص ٥٦ .

أخرى . فذهبت الأم لترى السبب ، وعرفها به ، غير أنها هى الأخرى حاولت معه نفس المحاولة ، تحتضنه وتضمه إليها بقوة ، وتطبع على فمه قبلة . فتخلص منها بسرعة ثم طردها شر طردة . وفى اليوم التالى فوجئ برسالة من خطيبته تعلنه بفسخ الخطبة لأن أمها ضبطته فى بيته مع امرأة ساقطة .

هذا هو الجانب الذى كرس يوسف حلمى جهوده لتصويره فى القصة القصيرة ، حتى إن من يقرأ قصصه يتوهم أن الناس جميعا جعلوا همهم فى الحياة « الخيانة » و « الجنس » وما شابه ذلك . ونحن لا نعيب على الكاتب أن يتخذ « الجنس » موضوعاً أساسيًّا فى قصة قصيرة ، بل فى كل قصصه القصار ، على أن يكون تناول الكاتب له بموضوعية وفهم ، وإدراك لأهميته فى حياتنا الواقعية ، ثم يحرص على معالجته بطريقة فنية جادة خلال قصة قصيرة مكتملة فنيًّا ، يكون هدف الكاتب منها لا تصوير المواقف الجنسية بقصد الإثارة والرواج ، بقدر ما يبغى نقل فكرة معينة ، أو فلسفة محددة أو مبدأ ما يترسب من الموقف الجنسى فى عمل فنى أو أدبى ناضج . . والفارق كبير بين الأدب الحقيقى حين يتعرض لموقف جنسى وبين الكتابة الرخيصة التى تصور المواقف الجنسية واضعة فى اعتبارها الإثارة ليس غير . مثال ذلك كتاب د . هـ . لورنس « عشيق الليدى تشاترلى » ، حيث صور فيه الكاتب مواقف جنسية شديدة الصراحة والوضوح ، لكنها تؤدى فى النهاية إلى فكرة معينة ، وفلسفة محددة أرادها المؤلف ، ويدركها القارئ الذى يعرف ماذا كان يتفشى فى المجتمع الإنجليزى إذ ذاك من عدم مبالاة بالناحية الجنسية فى الحياة الزوجية . وقد أراد لورنس أن يقول إن إنجلترا وصلت إلى درجة من الانحراف عن الطبيعة لابد معها من هزة . وحاول هو إحداث هذه الهزة فى قصصه وبكتاباته .

وبالنظر فيما كان يكتبه يوسف حلمى وأمثاله من الرومانسيين أبناء الطبقة البورجوازية ، لم يكن هناك إلا استعراض المفاخر والمباهاة بأن هذه الطبقة تستمتع بالجنس فى كل صوره وألوانه ، وأن كل فرد فيها شيطان عربيد . يقول صديق الكاتب فى رسالته إليه : (ولكن ما أريد أن تذكره عن صديقك هو ذلك الشيطان العابث الفاجر المستهتر ، هو ذلك الحيوان الضال الذى لا يعيش إلا ليأكل ويبحث عن أنثاه ! هو ذلك الوحش الصغير الذى لم يكن يتورع عن افتراس الخادم الصغيرة فى الظلام وهو يكتم أنفاسها حتى لا تصيح ، هو ذلك البهيم الأحمق ، الذى كان يقف مسمر القدمين ثلاثين دقيقة بجوار النافذة المظلمة وهو يختلس النظر إلى زوجة الجار التى ترضع طفلها فيظل محدقاً فى ثديها الأزرق النحيل بلا مراعاة لحرمة الجار أو لحرمة الأمومة المقدسة)[1] .

والبورجوازى المتلاف ، كثير السهر ، مدمن الخمر ، الذى يقضى معظم لياليه فى الحانات وصالات الرقص وبيوت الدعارة ، يعود مخموراً ذات ليلة فيجد خادمته فى « الصالة » فيراودها عن نفسه ويطنب فى جمالها وفتنتها ويقضى معها ليلة ممتعة ، حتى إذا ما أصبح الصباح ، انسلت من جانبه

(١) «آخر ساعة» – العدد ٢٥٢ – ٣٠/٤/١٩٣٩ – ص ٥٣ . قصة (المدينة المختارة) .

وارتدت ثيابها العادية ، فنهرها وسبها ، لأنه «جنسيًّا» أشبع نهمه منها فى الظلام ، وعندما فكر مليًّا وفتح عينيه فى وضح النهار ، أدرك «طبقيًّا» أنها لا يمكن أن تكون هى الفتاة الجميلة الفاتنة التى باتت فى أحضانه . وغدا يحلم بالليلة التى قضاها وبالفتاة التى أسعدته ، وخرج يبحث عنها [1] ، «والشيخ حسن قرنفل» المحامى الشرعى يفتك بالخادمة «شمة» فتحمل منه سفاحاً [2] . وبطلة قصة (موضوع قصة) [3] توجه رسالة إلى الكاتب تعترف فيها بأنها أخطأت مع أحد أقاربها من الذين هم فى سن أبيها ، حين كانت هى فى السادسة عشرة من عمرها ، وكان هو قد بلغ الخمسين يدللها ويلاطفها ويقبلها بحنان أبوى ، إلى أن تطور هذا الحنان وأدىٰ إلى ما اعترفت به الفتاة فى نهاية رسالتها . وابنة «محمد بك ناصح» فى العشرين من عمرها ، تنحدر إلى الهاوية ، وتبيع جسدها لكل طالب ، ويقودها إلى بيوت الأثرياء وعلية القوم شاب من الذين ورثوا بضعة آلاف ، أهلته ثروته لأن يتعرف ببعض الأرستقراطيين وأصحاب رءوس الأموال . ويحدث أن يصطحبها ذات ليلة لتلتقى براغب جنس «أحد البكوات العجائز» وتفاجأ بأنه «صديق أبيها» . فيبكى الرجل ويتشنج ويحتضنها فى البداية بأبوة ، ثم لا يلبث أن يبدأ رويداً رويداً يعاملها كغانية [4] .

أعتقد أن فى هذه الأمثلة ما يغنى عن البحث بعدئذ عما إذا كان يوسف حلمى قد صور فى قصصه القصيرة مجتمعنا المصرى بدقة وواقعية وصدق أم لا ؟ فإن الإجابة عن هذا التساؤل بلا قد تكون غير وافية لإثبات المطلوب برهانه والتأكيد على صحته ، إن لم تكن مستندة إلى نماذج متنوعة من قصصه القصيرة بالفعل . كما أنه فى هذا المقام لا يقنع مجرد القول بأنه سار فى ركاب محمود كامل أو محمد أحمد شكرى ، وقد رأينا أنه اختلف عنهما بعض الشىء . اللهم إلا فى تعبيره عن البورجوازية المصرية وحياتها ، وبحثها الدائب عن «الجنس» و «والمرأة» . وكذا فى اختياره لشخوص من نفس طبقته أو من مهنته ، فأغلب أبطال قصصه محامون ، وأبناء أثرياء ، وفتيات أرستقراطيات ، فضلا عن أنه يكتب القصة القصيرة فى شكل رسالة أو رسائل متبادلة ، أو اعترافات شخصية ، وحوارها تتجاور فيه العامية مع الفصحى فى غير تناسق فنى . ثم إنه موجود فى كل قصة من قصصه القصيرة ، وجوداً دائماً ومستمراً بصلف وغرور وكبرياء ، يعلق أو يخطب ، يعظ أو يوجه ، ويديم النظر إلى نفسه فى المرآة ، حين يتحدث عن ثقافته وغزارة علمه ودراسته لعلم النفس . نشعر بهذا ونحن نقرأ بداية قصته «موضوع قصة» إذ تكتب له البطلة رسالة خاصة قبل أن تستطرد فى سرد قصتها ، وتكيل له المديح والثناء ، وتطنب فى ذكرها لمحامده الفنية وشهرته القصصية ، وكيف أنه يجيد الفرنسية ، ويعشق الأدب

(١) انظر «أخبار اليوم» العدد ٥١ - ١٩٤٥/١٠/٢٧ - ص ٧ قصة (ليل وخمر) .

(٢) «روزاليوسف» - العدد ٣٧٠ - ١٩٣٥/٣/٢٥ - ص ٤٨ .

(٣) «آخر ساعة» - العدد ٢٤١ - ١٩٣٩/٢/١٢ - ص ٥١ .

(٤) «روزاليوسف» - العدد ٣٣٥ - ١٩٣٤/٧/٢٣ - ص ٥٠ . قصة (صديق أبيها) .

الغربى ، وأنه فى القصة القصيرة يماثل الكاتب الفرنسى المعروف «جى دى موباسان» (وثمة ميزة أخرى لك هى أنك صاحب شخصية تطبعها على قصصك وتصبغ بها أبطالك بحيث إنك لو نشرت قصة دون إمضاء لاستطعت أن ألمس هذه الإمضاء بعد كل سطر من سطورها وفى رأيى أن هذه الميزة تدل على الغرور أكثر مما هى موهبة يصح التباهى بها .)[١] وجدير بالذكر أن هذه المقدمة المطولة خارجة عن موضوع القصة ، دخيلة على بنائها ، إلا أنها تكشف عن مدى غرور الكاتب وعبادته لذاته .

ومن حيث تدخله المباشر فهو متوفر فى قصصه القصيرة كلها بلا داع : (إن المحاماة مهنة قاسية وأليمة فى أكثر الأحيان . لقد عاهدت نفسى على ألا أقبل المرافعة فى قضية إلا وأنا واثق أننى أخذت فيها جانب الحق والعدل ، ولذلك تقل عندى نسبة القضايا الجنائية[٢] .

وقد كان فى معظم قصصه مغرقاً فى الوهم والخيال ، موغلا فى الرومانسية ، متأثراً بالمنفلوطى إلى حد كبير فى لغته وأسلوبه ، وإضفاء الحزن والقتامة والعبوس على شخوصه ، والميل إلى الفانتازيا الفاجعة ، واختيار النهايات غير الطبيعية أبداً[٣] .

نفس عدم المعقولية ، والخيال المسرف ، والأحداث التى تتتابع فى لا منطق ولا دقة ، والمفاجآت غير المتوقعة وغير الطبيعية تتجمع فى قصة (ابنة ناظر المحطة)[٤] التى نشرت فى أواخر عام ١٩٤٥ ، وكان تيار الواقعية فى الأدب والفن قد وجد صدى لدى الكثير من الكتاب والفنانين ، بل كان هو الاتجاه الطبيعى الذى تحتم ظهوره فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، وكان المجتمع المصرى يتخلص تدريجيًّا من رواسب الجمودوالتحجر واللاحركة ، ولم تكن الجماهير القارئة على استعداد لتقبل قصة ما تلهيها عن واقعها ، وتسرح بها بعيداً عن حاضرها الذى تسعى للتخلص منه بغية البحث عن واقع أمثل . لكن يوسف حلمى الكاتب البورجوازى الذى لا تهمه الجماهير فى شىء ، والذى لا يعترف بواقعها مهما كان فَوَاراً متحركاً ، ومهما بلغت به درجة الغليان والصراع والثورة ، يقدم قصة فتى بورجوازى يملك مزرعة شاسعة ، ويتحكم فى زمام أطيان إحدى القرى ، تتحدث عنه صالونات العاصمة «فاتناتها . ثم يعيش قصة حب رومانسية لا تتفق وما أضفاه الكاتب عليه من صفات تتعلق بخبرته وحنكته وتجاربه مع النساء ، إذ تكون غايته فى الحب مجرد التبتل والخشوع أمام نافذة إنسانة ما لم يبين لنا الكاتب موقفه النفسى والشعورى والوجدانى منها لا فى بداية القصة ولا فى خاتمتها .

---

(١) «آخر ساعة» – العدد ٢٤١ – ١٢/٢/١٩٣٩ – ص ٥١ .

(٢) «آخر ساعة» – العدد ٢٥٤ – ١٤/٥/١٩٣٩ – ص ٥٣ . قصة (ثمن الدم) .
«أخبار اليوم» – العدد ١٧٣ – ٢١/٢/١٩٤٨ – ص ١١ . قصة (نهاية رسول) .

(٣) انظر فى ذلك قصته (بهجت أفندى بأرشيف المالية) – «روزاليوسف» – العدد ٣٥٦ – ١٧ ديسمبر سنة ١٩٣٤ .

(٤) «أخبار اليوم» – العدد ٦٠ – ٢٩/١٢/١٩٤٥ – ص ٨ .

ولئن كان النقاد قد عابوا على المنفلوطى فى العقد الأول من القرن العشرين اهتمامه باللغة وانتخابه للفظ الموسيقى والكلمة الرنانة ذات الجرس ، دون أن تكون لها دلالة ومعنى ، ومن غير أن يكون لوجودها إسهام حقيقى وفعال فى البناء العضوى للقصة القصيرة ، بمثل ما أخذوا عليه إسرافه فى الخيال والوهم ، فإن يوسف حلمى هو الآخر أولى بأن يوجه إليه هذا النقد ، لأنه - كما أشرنا - عنى بالصياغة عناية جعلته يغفل كل شيء عداها ، فالقصة القصيرة عنده مجموعة من الصور البيانية والتشبيهات والجمل الموسيقية والكلمات ذات الوقع الرنان . وهو يبدأ قصة (ابنة ناظر المحطة) بداية أقرب إلى بدايات المنفلوطى فى «النظرات» و «العبرات» .

(شيء ما همس فى روحه بأن منظر الشمس الغاربة جميل يستحق التأمل ، فانصاع لهذا الهمس وشدَّ عنان جواده ووقف به على حافة النيل وجعل يراقب القرص المتوهج وهو يختفى وراء أشجار النخيل الباسقة ، ويبعث من خلال أغصانها خيوطاً من اللهب كلها لطف وجمال . الدقائق القليلة التى مرت ملأت قلبه خشوعاً ورهبة ، وهونوع من الشعور لم يعرفه من قبل. إن روحه تغتسل فى هذا الفيض الإلهى الذى يغمره . . ولما انقطع عن عينيه آخر شعاع لم يجد بنفسه رغبة لأن يغادر هذا المكان ، وظل يحدق إلى ما وراء الأشجار . . لكأن القدر كان يعد روحه إعداداً «لطيفاً» للبذرة المقدسة التى سيلقيها فيها بعد حين كما يفعل الفلاح وهو يخصب أرضه ويحرثها ويرويها قبل أن يبذر الحب فيها .

كانت هى الأخرى تحدق فى الغروب وقد تفتحت روحها للطبيعة كما تتفتح أوراق الزهرة لندى الفجر . . لم تسمع حوافر الجواد القادم ولم يستلفت أذنها أن هذا الجواد توقف تحت شرفتها تماماً . . ولكنها بعد لحظة أحست أن شيئاً ينادى عينها أنْ تنظر ، فأرخت أهدابها بحذر دون أن تحنىَ رأسها) (١) .

فالكاتب فى أواخر الأربعينيات يقلد محاولات المنفلوطى الأولى وتجاربه فى القصة القصيرة ، رغم أن المنفلوطى التمس له البعض شيئاً من العذر ، نظراً للمناخ الفكرى والسياسى والثقافى والاجتماعى الذى تنفس فيه من ناحية ، ولأن فن القصة القصيرة على أيامه لم تكن قد ثبتت أقدامه وأصبح له أعلامه المبرزون فيه . أما وقد قطع هذا الشوط الطويل ، ثم يأتى يوسف حلمى فيحيى ما طمسته الأيام والسنون ، ويلغى ما أصاب المجتمع من تطور ، والفكر من تقدم ، والفن والأدب من اتجاه نحو الواقع ، فهو أمر غير مقبول بالمرة ، خاصة بعد أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها ، وبعد أن أصبح الناس يسمعون عن كتاب ومفكرين يمهدون السبيل للإصلاحات والثورات الاجتماعية ، ويقرأون فى كتابات «ويلز» و «برنارد شو» و «بريستلى» دعوة جادة وصريحة للقضاء على عصر الشقاء الاجتماعى ، وضرورة بزوغ عهد يستطيع أن يعيش فيه كل فرد حياة جديرة بالكرامة الآدمية ، حيث

(١) «أخبار اليوم» - العدد ٦٠ - ١٩٤٥/١٢/٢٩ - ص ٨ .

لا إغراق فى البؤس ، ولا إفراط فى الترف ، بل نظام يقوم على التوازن الاجتماعى والتضامن والتعاون ، فهم يرسمون فى أدبهم الاتجاهات الجديدة التى ينبغى أن يتجه إليها بعد الحرب ، لا الشعب البريطانى وحده ، بل البشر كافة ، وفى جميع أقطار العالم .

* * *

ويخلص كل من «يوسف جوهر» و «صلاح ذهنى» للاتجاه الرومانسى كما تمثل عند أستاذهما «يوسف حلمى» وتصبح القصة القصيرة لديهما قريبة الشبه جداً بينها وبين قصص رائدهما فى هذا المجال ، وإن تفوقا عليه من ناحية الكم فقد كتب «يوسف جوهر» أكثر من مائتى قصة قصيرة ، رغم أنه لم يصدر إلا ثلاث مجموعات ضمت عدداً قليلا مما كان قد نشره فى «مجلتى» و «الرسالة» و «الرواية» و «آخر ساعة المصورة» و «العزيمة» و «الثقافة» و «الاثنين والدنيا» و «أخبار اليوم» و «الجيل الجديد» . فقد كان كمحمود كامل يكتب القصة القصيرة بلا انقطاع أو توقف ، وأحياناً ما كنا نصادف له فى اليوم الواحد قصتين منشورتين فى مجلتين مختلفتى الاسم متفقتى الهدف ، تصدران فى وقت واحد ، أما الشىء الطبيعى فهو أن يفصل بين القصة والأخرى أسبوع على أكثر تقدير . هذا التدفق والانسيال فى الكتابة كان من أهم المآخذ التى أخذها عليه يوسف حلمى ، لدرجة أدت به إلى اتهامه بأن قصصه ليست مصرية صميمة ، وليست من خلقه وابتكاره ، وإنما هى أقرب إلى القصص الأجنبى منها إلى أى شىء آخر (إلا أن ما آخذه على يوسف جوهر هو إسرافه الشديد فى الإنتاج ، ذلك الإسراف الذى أمسك بتلابيبه فى كثير من أعماله القصصية . . فعاق تقدمه وأنزله من تحليقه إلى مستوى لا يرضاه له أفق مواهبه الرحيب . . وقد ذهبت محاولاتى من أجل ربط فرامله سدى . . وأحسبه أساء إلى نفسه كثيراً إذ لم يسمع لنصح أصدقائه ، ولهذا لم يقتصر الأمر معه على الهبوط من سمائه ، بل تجاوزه إلى اضطراره التكرار والتعسف فى نحت المعانى واختلاق التزويق والترصيع . . ثم لست أدرى لماذا أصبحت أشم فى قصصه رائحة الأزاهير التى تفوح من رياض الآداب الغربية !)[1] .

غير أن هذا الانسيال فى الكتابة لم يقتصر على القصة القصيرة ، وإنما امتد فشمل الميدان السينمائى أيضاً ، فكتب «سيناريو» عدد كبير من الأفلام ، كما كتب قصص أفلام كثيرة ، وفى عام ١٩٤٨ وحده ظهرت له على الشاشة ثلاث قصص سينمائية ، – كما هو وارد بالسجل الثقافى – منها (سجى الليل) الذى عرض بسينما «ريفولى» فى ١٤ يناير ١٩٤٨ و «الروح والجسد» فى ٤ أكتوبر سنة ١٩٤٨ ، و «فتاة من فلسطين» بسينما «رويال» فى أول نوفمبر ١٩٤٨ ؛ فضلا عن أنه كان يحرر فى مجلة (الاثنين) باباً عنوانه «مشاكل الحياة» يناقش فيه مشكلات القراء وما يعترض الأفراد فى حياتهم اليومية . وإن لم يستفد منها فى قصصه القصيرة ، فيحللها ويقف عند بواعثها النفسية والاقتصادية والاجتماعية ، بل هام

(١) مجلة (الساعة ١٢) – العدد ٢٤ – ٢٩/١٠/١٩٤٢ – ص ١١ وص ١٢ .

بالخيال وراح يصوغ قصصه القصيرة من اللاواقع والمحال .

نفس الشىء ينطبق على «صلاح ذهنى» بل إنه يفوقه بكثير ، من حيث كونه أفرط إفراطاً شديداً لا فى كتابة القصة القصيرة وحدها ، ولكن فى كتابة المقالات السياسية والأدبية والنقدية ، كما كتب للمسرح والسينما والصحافة بشكل منتظم لا انقطاع فيه . ففى ميدان القصة القصيرة ترك أكثر من ثلثمائة قصة . وخلف تسع مجموعات قصصية ، وله كتاب عن (قصة السينما) ، وآخر عن (مصر بين الاحتلال والثورة) وثالث عن (المثل العليا) ، كما ترجم (المفتش العام) لجوجول . وفى مجلة (الراوى الجديد) كان يحرر باباً عنوانه (حديث المجالس) يقدم فيه الكتب الجديدة ، وأخبار الفن والأدب والفكر ، ابتداء من العدد العاشر ١٩٣٥/٣/٦ ، وفى (آخر ساعة) كان يكتب باستمرار تحت عنوان (بين المسرح ودور السينما) ، أما فى مجلة (الساعة ١٢) فإنه كان يعمّل قلمه فى كل هذه المجالات ، فهو يكتب القصة القصيرة دون انقطاع ، إلى جانب تحريره للأبواب التالية : «السينما والمسرح» – «على رفوف المكاتب» – «شكل للبيع» – «رغى المجالس» – وهو حيناً يوقع باسمه كاملا ، وحيناً آخر يكتفى بإمضاء «صلاح» ، وحيناً ثالثاً يكتب كلمة «مشاغب» فى آخر المقال أو الباب الثابت الذى يحرره . ثم نراه فى مجلة «روز اليوسف» منتصف سنة ١٩٤٦ يحرص على تقديم باب أسبوعى بعنوان (الأسبوع حوادث وخواطر) اهتم فيه بتسجيل خواطره الذاتية ، وإيراد بعض الأحداث التى وقعت له فى حياته اليومية خلال الأسبوع ، كل هذا بالإضافة إلى أبحاثه القصيرة التى نشرها قبل ذلك عن «مهيار الديلمى» و «فى السياسة المصرية» فى (الراوى الجديد) ١٩٣٥ ، ثم بعدئذ كتاباته عن «فيكتور هوجو» و «خليل مطران» و «جورج برناردشو» فى (آخر ساعة) ١٩٤٩ ووصفه لرحلاته المتنوعة إلى أوربا ؛ مما قد يدل على أنه كان متعدد الجوانب ، مشتت الجهد ، يكتب فى كل شىء ، ويعالج كل قضية ، ويتناول موضوعات متعددة فى ميادين متنوعةإرضاء لرغبة صاحبة الجلالة الصحافة من ناحية ، وإشباعاً لفرديته وغروره وإحساسه بذاتيته من ناحية أخرى . لذا فإن هذا التنوع غير المستند إلى أساس فكرى واضح ، ومنهج علمى محدد ، وعقيدة معينة . جعل كتاباته فى هذه المجالات سريعة وخاطفة وخفيفة ، فهو لم يتأن فى أى منها ، كما أنه لم يحصر فكره ونشاطه العقلى والأدبىفى ميدان واحد أو فن واحد يعكف عليه ويجود فيه ويتقنه ؛ فلا هو فى عداد الصحفيين صاحب أسلوب ومدرسة ، ولا هو فى نظر الدارسين والباحثين رائد منهج ، ولا هو بين المفكرين زعيم اتجاه ، وإن كان بين كتاب القصة القصيرة غزير الإنتاج خفيفه . تهطل سماء القصة القصيرة عنده فى كل لحظة وكل مناسبة ، لكنه مطر لا يعمل على زيادة خصوبة الأرض . ولا يساعد على إنبات البذور ، بقدر ما يزيد الأرض أوحالا وأوحالا . . ولعلنا نلاحظ أن الرومانسيين فى مصر عموماً كانوا كثيرى الإنتاج ، ينشرون كثيراً ويكتبون أكثر . . ربما لأنهم لم يكونوا يعانون طويلا قبل أن يكتبوا ، ولم

يكونوا فى الأغلب يرتكزون إلى دعائم فكرية أو اجتماعية قوية . كما أنهم لم يتفاعلوا مع الواقع تفاعلا إيجابيًّا مثمراً . وعملية المعايشة فى حد ذاتها ، والانصهار التام أو شبه التام فى قضايا الناس والمجتمع والحياة بعامة تحتاج من غير شك إلى وقت طويل ، ثم التعبير عن هذا وتصويره بدقة يستلزم بعدئذ جهداً أطول ومعاناة أدق . لكن الرومانسيين يعبرون عن أنفسهم فقط ، وأنفسهم موجودة فى كل لحظة و « ذواتهم » تحت أمرهم فى كل حين ، و « أناهم » تحركهم وتدفعهم لدى كل موقف ؛ فإنهم لا يجدون مشقة فى شيء ، إذ يعبرون عن أحاسيسهم ومشاعرهم ووجداناتهم عندما يريدون ، بأى شكل من أشكال التعبير ، سواء خرج هذا التعبير فى قصة أو مقالة أو حديث أو حتى شبه دراسة لشخصية ما ؛ فهم لا يعترفون بأن قيمة الإنتاج الفنى تحددها بشكل نهائى قيمة مضمونة . وما دام الأمر كذلك ، فلا عليهم أن يكتبوا فى كل شيء ، بغية الشهرة وذيوع الصيت ، والكسب المادى السريع ، والظهور بمظهر العارف الخبير القادر على أن يضرب فى كل ميدان بسهم . ولا يمكن أن يكون مرد هذا التشعب والتعدد إحساس الكتاب بالقلق أو التمزق النفسى الذى قد ينبع أساساً من ضيق بالواقع الاجتماعى والسياسى والاقتصادى والفكرى ، أو تمرد عليه وسعى جاد من أجل تغييره واستئصال جذوره ؛ لأن كتاباتهم لم تكشف إلا عن محافظة على الواقع الموجود وحرص دائم من أجل تثبيته . ففيه مصلحتهم وبقاؤهم واستقرارهم المادى والنفسى .

وإلا ما حاكى بعضهم البعض ، وما جاءت قصصهم القصيرة نسخة كربونية واحدة ، تدور فى حلقة مفرغة ، وتقف عند نقطة واحدة هى البداية والنهاية فى آن معاً ، دون أى نمو أو تطور أو تجديد . وكأنى ببعضهم كان يكتب القصة القصيرة هكذا لكى يثبت لنفسه أنه ليس أقل ممن يكتبونها ، فليس ثمة أحد أحسن من أحد . وبهذا الدافع يكتبها كما يكتب فى غيرها من الألوان الأدبية . فإبراهيم ناجى يكتب القصة القصيرة إلى جانب الشعر الذى شهر به ، ويكتب المقال ، ويترجم ، ويعالج المرض جسديًّا . وصالح جودت يكتب القصة القصيرة مع الشعر والمقال . ويوسف السباعى يكتب القصة القصيرة ، والطويلة ، والمسرحية ، وسيناريو الأفلام السينمائية وحوارها ، والمقال الصحفى. وإحسان عبد القدوس كذلك يكتب فى السياسة ، والرواية ، والقصة القصيرة وهكذا وهكذا . . ولو كانت هنالك أرضية فكرية معينة ، أو وجهة نظر موضوعية مبلورة ، أو عقيدة ما ، وراء ذلك كله ، لما كان ثمة مأخذ على الإطلاق ، إذ عندئذ يكون الكاتب ملتزماً بشيء محدد ، ومدفوعاً به ؛ وبالتالى فإنه يسعى للتعبير عنه فى شتى صور الفن الأدبى وأشكاله .

والأمر عند الذين كتبوا القصة القصيرة من الرومانسيين يتناقض مع هذا المبدأ كل التناقض ، مما انتهى بالقصة القصيرة الرومانسية فى مصر إلى الثبات والجمود واللاتجـدد لفترة من الزمن ليست قصيرة . يشهد بذلك الدكتور إبراهيم ناجى الرومانسى شعراً وقصة قصيرة : (لا يزال فن القصة فى

مصر يرسف فى قيود الرومانسية المفرطة . رومانسية متشائمة معلولة باكية شاكية مغالية فى الأنين . مسرفة فى التأوهات.. القصة المصرية لون واحد يلمع من خلاله حزن «فرتر» وآلام «رفائيل» وعبرات «المنفلوطى» . لون واحد متغير الحواشى مختلف الذيول ولكن الصميم لا يختلف)(١) . فهى عند يوسف جوهر وصلاح ذهنى وإبراهيم ناجى نفسه وصالح جودت ويوسف حلمى ويوسف السباعى ، كما كانت عند محمود كامل ومحمد أحمد شكرى ، لم تتغير ولم تتطور لا من حيث الموضوع ، ولا من ناحية الشكل ، ولا من جانب الغاية المرجوة من وراء كتابتها .

وإن النظرة النقدية الموضوعية الفاحصة لكل ما كتبه يوسف جوهر من قصص قصيرة تؤكد ما نذهب إليه . فقصته (نحيب فى الظلام)(٢) إمعان فى اللا معقول والرومانسية ، ولا يمكن لأحداثها المختلفة أن تؤثر بأى شكل من الأشكال . وإذا كانت هذه القصة تدل على سيطرة الخيال سيطرة تامة والابتعاد عن الواقع والحقيقة ، فإن أغلب القصص القصيرة التى كتبها يوسف جوهر لم تتخلص أبداً من هذه النزعة . وقارئ قصصه «الأيام السعيدة» و «راعية الأحلام» و «حلم ليلة» و «الثوب الأبيض» و «كان ظله يتبعه» سوف تدركه هذه الرومانسية فى كل عنصر من عناصر القصة . فى الموضوع ، واختيار الشخوص ، واختلاق الأحداث ، والاحتفال الكبير باللغة الموسيقية الشفافة ، والنهايات غير المتوقعة التى تقود إما إلى الانتحار أو الموت الطبيعى - وهو كثير جدًّا - والسوداوية والتشاؤم والحزن ، ثم الخضوع للقدر واللجوء إليه هروباً من الواقع وإفلاساً من الموضوعية والمنطقية . فالقدر فى قصصه يتحكم فى كل شىء بفجائية لا تقبل الانتظار أو التوقع . نجده يتدخل بسفور فى القصة فيجعل الطفل غبيًّا ليفشل فى دراسته رغم ثراء والديه ، حتى يسرق ويقبض عليه ثم يودع فى السجن . وهو الذى يجعل «وهيبة» تركب مع الدكتور «خليل» ليحبها دون سابق إنذار أو تمهيد ، رغم أنها تركب دائماً فى نفس المركب وفى ذات الموعد لتذهب إلى البلدة التى يقصدها هو (٣) . كما أن القدر هو الذى تدخل كى تموت أم «فواز» أثناء ولادته لتنتقم منه «حفيظة» زوجة أبيه ، ويصبح متشرداً (٤)

وثمة عدد كبير من قصص الكاتب القصيرة سار فيها على نهج الكتاب البورجوازيين الذين لم يعنوا فى قصصهم إلا بالطبقة البورجوازية وحياتها الفارغة التى كانت تحياها ، وعلاقاتها ، وأحداث عشقها وغرامها ، وصور الخيانات التى تبدو لديها ، والفراغ الكبير الذى كان يحيط بها . بالإضافة إلى وفرة

---

(١) مجلة (القصة) - العدد ١٥ - ٥ مايو سنة ١٩٥٠ - ص ٣ . مقال (فن القصة فى مصر) للدكتور إبراهيم ناجى

(٢) مجلة (الساعة ١٢) - العدد ٨ - ١١/٧/١٩٤٢ - ص ١٢ .

(٣) مجلة «آخر ساعة المصورة» - العدد ٢٦٧ - ١٣/٨/١٩٣٩ - ص ٤٣ . قصة (لقد وجد صديقا) .

(٤) مجلة آخر ساعة المصورة - العدد - ٢٦٩ - ٢٧/٨/١٩٣٩ - ص ٤٥ . قصة (كان ظله يتبعه) .

أخرى فى القصص التى تتخذ من حياة الفنانين والفنانات والراقصات ودور الغناء موضوعاً أساسيًّا لها . وإن الدارس لقصص (أربعة ذئاب ونعجة) ، و(طريق الكباش) و(لقد قتلت امرأة) و(للفضيحة رائحة) و(شارع الرذيلة) و(الشيطان .. امرأة) و(القطط الضالة) لن يظفر بجديد عما كان يقدمه محمود كامل فى قصصه القصيرة . ولا يخفى أن يوسف جوهر كتب القصة القصيرة فى ١٩٣٣ وظل يمارس كتابتها طوال الأربعينات والخمسينات والستينات . لكنه فى كل ما كتب لم يعن بإبراز صراع القوى المتناقضة والمتصارعة فى مجتمعنا المصرى إبان تلك المراحل التى مر بها المجتمع ، ولم يكشف بصورة أو بأخرى عن حقيقة هذا الصراع ، بمعنى أنه لم يحاول تصوير الواقع الاجتماعى فى حركته الصاعدة ، بعد تخليصه من التزييف والتضليل ، وإنما أطلق العنان لخياله وسمح له أن يزيف الواقع ويزركش له العالم البورجوازى ، فابتعد به طويلا عن تصوير المشكلات الاجتماعية والمادية والنفسية ، والتنقيب عن أسبابها المدفونة تحت أكوام الأكاذيب .

وقد يفاجأ القارئ لقصص يوسف جوهر القصيرة بقصة أو قصتين يحاول فيهما الكاتب الاقتراب من الطبقة الفقيرة (الشريد) (١) . (الأمل)(٢) و لكنا نلاحظ أنه اقتراب من عل ، غير نابع من معايشة فعلية ولقعية وفكرية وإحساس صادق أصيل ، ومن ثم يأتى التعبير أيضا مبالغاً فيه تمام المبالغة ، ومزيفاً كل الزيف ، حتى إن تناوله للريف فى بعض قصصه القصيرة كان تناولا منصبًّا حول الجنس والخيانة ، لأن هذا هو الأساسى فى نظره : الجنس أولا وقبل كل شيء . وكذلك ينحصر إحساسه بالريف فى الطبيعة الجميلة ، والوداعة ، والهدوء ، والسكينة ، وحبذا لو أضيف إليها قليل من التعبير عن الفقر والجهل والمرض بشكل سطحى جزئى لا ينم عن اختيار الجوانب الحية النامية من الواقع ، ولا يدل على نظرة شاملة حية إلى العالم الخارجى ، بقدر ما يدل على التعالى البورجوازى الذى ينظر إلى الأشياء بوجهة نظر جزئية خاصة ، لا تستند إلى أساس فكرى ، أو وعى اجتماعى ، ولا يحركها شعور كامن بضرورة التعبير عن حياة «الإنسان» الذى يناضل فى سبيل طمأنينته وسعادته وكرامته داخل مجتمع مليء بالتناقضات حافل بالصراع بين طبقاته ، لأنه لم يتعمق الواقع فهماً واستيعاباً ، ليتخذ من فهم الواقع واستيعابه وتعمقه ركيزة ينطلق منها فنه القصصى .

* * *

كذلك كان «إبراهيم ناجى» فى قصصه القصيرة التى كتبها بعيداً عن الواقع الاجتماعى ، ذاتيًّا إلى أبعد الحدود ، يعبر فيها عن نفسه ومشاعره بمثل ما يعبر عنهما فى الشعر . والعجيب أن إبراهيم ناجى الذى ذاع صيته كشاعر ، واهتمت به الدراسات الأدبية التى كتبت عن أدبنا الحديث من هذه

(١) «آخر ساعة» العدد ٣٣٧- ١٩٤١/٣/٩- ص ٢٤ .

(٢) «آخر ساعة» - العدد ٣٩٥- ١٩٤٢/٤/٢٦- ص ٢١ .

الزاوية ، فتناولته الأقلام بالدراسة والتحليل كشاعر انتسب لجماعة أبولو عام ١٩٣٢ ، يجرى شعره على النحو الذى سارت فيه تلك المدرسة الشعرية ، كان كاتباً للقصة القصيرة ، وترك فيها عدداً من القصص يكفى لإصدار ثلاث مجموعات قصصية أو يزيد . وفوق هذا كان أكثر كتاب القصة القصيرة من الرومانسيين اهتماماً بها ، وإشرافاً على كتابها الجدد ، ويبدو ذلك من إشرافه على مجلة (القصة) التى أصدرها يس سراج الدين عام ١٩٤٩ . ثم إنه كان له رأى فى كتابها المصريين ، وكتب عن محمود تيمور وصلاح ذهنى ويوسف جوهر وإبراهيم الوردانى . ونشر بعض مقالات عن أصول القصة القصيرة ، ومذاهبها الفنية ، والاتجاهات التى يلزم أن تتجه إليها . بمعنى أن مجلاتنا وصحفنا عرفته كاتباً للقصة القصيرة ، فى اللحظة التى أظهرته شاعراً رومانسيًّا . تشهد بهذا قصصه المنشورة فى (الجامعة) و(حكيم البيت) و(كليوباترا) و(المصرية) و(النداء) ثم (القصة) أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات . كما ترجم فى (الراوى الجديد) لموباسان وسومرست موم ، وتشارلس مورجان ، وأناتول فرانس ، وعن الروسية قدم بعض قصص اندرييف وتورجنيف وتشيخوف ودستويفسكى فى مجلة (الجامعة) .

ورغم ثقافته القصصية الواسعة واطلاعه الوافر على آثار أعلام هذا الفن فى العالم ، ومحاولاته المتعددة فى التصدى للكتابة عن تقنيات هذا الفن وأسسه ، فإن قصصه القصيرة لم تخرج عن كونها كانت ترجمة ذاتية له ، يعبر فيها عن تجاربه الخاصة وتأملاته الفردية ومغامراته المتنوعة فى عالم الحب . ومن ناحية أخرى جاءت قصصه القصيرة خالية تماماً من العناصر الفنية التى كان يطالب الآخرين بضرورة اتباعها والحرص عليها . وقد أشارت إلى ذلك مجلة (مجلتى) فى معرض حديثها عن جوانبه المتعددة فى مجالات الخلق والإبداع حيث تقول : (وقصصه وليدة تأمل ومشاهدة وإحساس ، يأخذها من حياته ، ومن حياة أصدقائه ، تنقصها الألوان ، والتركيز فى الفكرة ويشوبها الحوار)[1] .

ومسألة تغليب ذاته على القصة القصيرة أمر واضح جدًّا ، فمن الملاحظ أنها تدور كلها حول «إبراهيم ناجى» نفسه ، الشاعر العاشق ، والطبيب الإنسان ، والإخصائى النفسى ، وابن الطبقة البورجوازية العابث ، والمتخرج حديثاً فى كلية أو مدرسة الطب ، وكاتب القصة الذى تهرع إليه قارئة تحكى أحداث غرامها ، ومؤلف الفيلم السينمائى . معنى هذا أنه كرفاقه من الرومانسيين هو كل شىء فى القصة من ألفها إلى يائها . وكثيراً ما كان يبدأ قصته القصيرة بداية يتحدث فيها عن قراءاته والكتاب الذين يصحبهم فى جولاته ورحلاته ، كما كان يفعل محمد تيمور فى بعض قصصه القصيرة . يطالعنا ناجى فى قصة (الهوى والشباب) على هذا النحو : (سافرت وحدى على غير عادتى . ولم يكن معى غير «ويلهام مايستر» وحقيبتى الصغيرة . ولغير سبب أعلمه لم يكن «جيته» كافياً هاته المرة ليجعلنى ألتفت

(١) «مجلتى» – العدد الأول – المجلد الثالث عشر – أول نوفمبر ١٩٣٨ – ص ٤٣ : ص ٤٥ .

إليه من أول الطريق لآخره ، غير منتبه لسواه ، الواقع أنى كنت أشعر بالفراغ المصحوب بالملل) [١]

ونقرأ له فى قصة (رجلان وامرأة) سرداً طويلا لذكرياته الخاصة : (قضيت أعوام الحرب الكبرى تلميذاً بمدرسة الطب . وكانت أعواماً قاسية لا تنسى ، شحت فيها الموارد السهلة وظهر احتياجنا لأوربا بشكل فاضح مخجل . أبسط الأشياء الطبية غير موجود) و (التحقت أنا بمصلحة الصحة ومرت الأعوام وأنا أنتقل من بلد إلى بلد لا تستقر بى القدم ، فأحمد الله على أنى موفق قليلا وأنى أخذت أضع حجراً أو اثنين فى طريق مستقبلى .. وفى عهد هذه القصة بدأت عملى بالمنصورة مجهولا ، لا يأتينى الناس إلا لحاجة تتعلق بعملى الحكومى أو ما يمت إليه بسبب فكنت أقتل الضجر بالقراءة ، وذلك دأبى دائماً ، فليس من قاتل للضجر أنجع من الكتب وكنت أجلبها من الكتبى الإيطالى المجاور لعيادتى) [٢] .

وتدخل الكاتب فى القصة القصيرة بهذه الصورة يبعد بها عن أخص خصائصها ، وهو « الموضوعية » يجعلها أقرب إلى فن الترجمة الذاتية ، أو إلى الشعر الذاتى . فليس غريباً بعدئذ أن يكون ابراهيم ناجى فرديًّا فى قصصه القصيرة وهو الشاعر الرومانسى الذاتى الذى لا تقل مكانة طبقته إطلاقاً عن طبقة محمود كامل ، وهو الذى (ولد فى ظل النعمة ، وأبوه موظف كبير فى الدولة ، يسكن قصراً فيه عربة وجياد وإماء وخدم وحشم . وقد تعود الشاعر النعمة طول حياته . كان يكسب كثيراً من مرتبه وعيادته .) [٣]

فما وجدناه عند أولئك الكتاب البورجوازيين نجده بحذافيره عند إبراهيم ناجى : من تعبيره عن نفسه ، وتصويره لحياة الطبقة البورجوازية ، وسيطرة « الحب » و « الجنس » على كل قصة من قصصه القصيرة ، والاهتمام بالشخصيات السلبية والمهزومة والضعيفة ، وإضفاء الشفافية الشعرية على لغته وأسلوبه فى القصة ، وعدم تعمقه الشخصية وتحليله لها . والهروب من الواقع هروباً تامًّا ، والاحتماء بالخيال الشعرى الذى يتنافى والواقع كلية . وهو ما وجدناه مقرراً عند كل الرومانسيين . وإبراهيم ناجى هو الوحيد من بين الرومانسيين جميعاً الذى يعلن بصراحة رفضه للواقعية وإيمانه بالرومانسية كاتجاه يجب أن يسود كل القصص التى تكتب : (الواقعية فى القصة – فى رأينا – خرافة وأن القصة الحقيقية رومانتيكية تتأرجح بين التحليل والتعليق أو بعبارة أخرى حكاية تستند على الجناح الشعرى وتستمد من أصول علم النفس وتتكئ على التجارب البشرية) [٤] . هذا الرأى انتهى إليه إبراهيم ناجى بعد أن كان

---

(١) « الأسبوع » – العدد الأول – ١٩٣٣/١١/٢٩ – ص ١٥ .

(٢) « حكيم البيت » – العدد الثالث – ١٩٣٤/٣/١ – ص ١٤٣ ، ص ١٤٤ .

(٣) « ناجى حياته وشعره » – صالح جودت – ص ١٣٢ .

(٤) « مجلة القصة » – عدد ٩ – ٥ فبراير ١٩٥٠ – ص ٣ .

قد أعلن رأيا آخر غير متطرف إلى هذا الحد ، حين قال : (إن الواقع وحده لا يكفى .. بل لا بد من الواقعية المجنحة ، أى الظلال والأضواء والألوان التى يضيفها الروائى على الواقع ..) (١) فهو هنا يعترف بالواقع بعد أن ينتخب الكاتب منه ويضفى عليه ما يسميه ناجى بالظلال والأضواء والألوان ، لكنه هناك ذهب إلى عدم الاعتراف بالواقع كلية وأصبحت القصة الحقيقية فى نظره هى القصة الرومانتيكية التى يكتبها الكاتب نتيجة للإحساس المرهف بتجربة ذاتية تلح إلحاحاً عارماً فى أن تعرض نفسها وتفضى بها فى ثناياها .

ومن هنا كانت كل قصصه عبارة عن تجارب خاصة به وأحداث فردية لم تقع إلا له مع مريضاته فى عيادته الطبية ، أو مع رفيقاته وصديقاته وعشيقاته من فتيات الطبقة البورجوازية . والشخصية الأولى فى القصة القصيرة عند ناجى دائماً من فئة الأطباء ، أو طلاب مدرسة الطب ، لأنه يريد أن يقدم للقارئ كل ما يتعلق بحياته هو ، وأطوار هذه الحياة ، وأصدقائه ، ومزاجه ، وقراءاته ، وسلوكه ، وطبائعه . لذا فإنه أراد أن يكون البطل فى قصصه طبيباً (بل هو الطبيب الشاعر نفسه – وإنك لتكاد تلمح من خلال كل قصة منها شيئاً من ملامح الشاعر .. تلمحه شاعراً وعاشقاً وباحثاً نفسيًّا وإنساناً محروماً) (٢) ، وقصته (صفحة غرام) تصور جانباً من جوانب حياته إبان دراسته فى مدرسة الطب وسهره مع أصدقائه حتى مطلع الفجر ، وتجولهم فى شوارع القاهرة ليلاً ، وغرامه الملتهب بزميلاته ، وتبرمه بدروس الطب أحياناً ، كما يبدو من هذا الحوار الذى يدور بينه وبين «ليلى» .

– أهلا ليلى ..

– أهلا فخرى ، تعبان من الدروس أظن الطب متعب .

– لا والله أنا ما ليش ميل له .

– طبعاً .. لأنك على ما أسمع شاعر ، والشعر لا يتفق مع هذه العظام .

– أهى مصر كده يا ليلى الشاعر يبقى حكيم والحكيم يبقى شاعر ، والمهندس يبقى صحفى ..) (٣)

و(زوزو) تصور تجربته مع فتاة بورجوازية تعرف عليها أيام دراسته بالكلية (٤) . بينما تمثل قصة (حبيبان) مرحلة من حياته عقب تخرجه فى الكلية مباشرة ، ويحدثنا فيها عن رفاقه وأصدقائه وما كانوا يقومون به من سلوك عابث لاه ، وذلك حين عمل طبيباً بالأقصر ، وهناك صدم فى عواطفه عندما خطب ابنة أحد الأعيان ورفض مطلبه : (كنا نتلاقى فى شرفة لوكاندة الأقصر كل مساء :

---

(١) «مجلة القصة» – العدد ٥ – ٥ ديسمبر ١٩٤٩ – ص ٣ .

(٢) «ناجى – حياته وشعره» – صالح جودت – ص ٨١ .

(٣) «حكيم البيت» – العدد ٥ – ١٩٣٤/٥/١ – ص ٢٤٣ .

(٤) «النداء» – العدد ٥٩ – ١٩٤٨/٧/٢٠ – ص ١٢ .

أصحابى الثلاثة وأنا .. جمعتنا الغربة وألف بيننا الشباب والفراغ والكسل .. وكان أكثر حديثنا – كالشباب – عن المرأة .. كان كل من الأصدقاء الثلاثة يبوح بتجاربه همساً .. أما أكبرنا سنًّا فمدرس وله شهرة خاصة عن النساء وبسبب فضيحة سابقة نفته وزارة المعارف إلى الأقصر. وأما الثانى فطبيب بيطرى مغرم بأن يقص تجاربه عن الحب فى الحيوان .. وأما الثالث فهو بطل قصتنا هذه .. موظف بالزراعة) ويبرز ناجى فى القصة منفرداً يكاد يكون أشهر رفاقه جميعاً (جاء الجرسون يخبرنا بأن التليفون يريد الدكتور فقمت لأجيب عليه .. وعدت لأخبرهم أن عائلة الخواجا قلدس الغنى المعروف بالأقصر تطلبنى)[(١)] .

أما قصة (الحرمان) فلا يمكن أن يكتبها إلا إبراهيم ناجى الشاعر العاشق. فهى أبرز مثال للقصة القصيرة الرومانسية من ناحية، والقصة التى تصور حياة الطبقة البورجوازية من ناحية أخرى. ولا يخطئ قارئها حينما يظن أن بطلها هو إبراهيم ناجى بكل ملامحه ومشاعره وأحاسيسه وسلوكه. وهو فى القصة شاعر، رومانسى، حزين، يبدو هائماً فى اللانهاية السوداء والفتيات يهمن به حبًّا، ويحاولن الالتفاف حوله وإبداء رغبتهن فى صداقته، فهو المعشوق لا العاشق والمحبوب لا المحب. وعلى الجانب الآخر توجد «فيفى» ابنة أحد البورجوازيين، تعلمت فى «البون باستير» و«الليسيه» وقرأت «موباسان» و«بول بورجيه» و«أناتول فرانس»، وسافرت إلى باريس تحب «مجدى» حبًّا عارماً وتكاد تذهب ضحية هذا الحب وتتمنى الزواج به وتشعر بحرمان دائم طالما هى بعيدة عنه. ومع أنها تثور على التقاليد مرة واحدة فتدعو إلى صالونها شباباً وشابات (يتحادثون ويلبون نداء الجنس فى أدب وحياء كامل)، وتلبس أروع الثياب وتقص شعرها أكثر مما يجب؛ إلا أن حرمانها منه وبعدها عنه يظل قائماً ومستمرًّا. ويكشف هو عن هذا الشعور بالحرمان عندما يكتب قصة فى مجلة (العبرات) تحوى نفس المضمون وتصور نفس المواقف، ثم تقدم القصة فى فيلم سينمائى فتكون – كما يقول ناجى – (رواية محزنة قاسية – حبيب على قيد خطوة من حبيبه-وهو محروم. وفقير على قيد خطوة من الثروة وهو محروم. وعليل على قيد خطوة من الدواء وهو محروم وظامئ على قيد خطوة من الماء وهو محروم. أى شيطان هذا المؤلف؟ لم يدع محروماً إلا أتى به وحشره فى روايته .. ولم يكد ينتهى الفصل الأخير حتى أخذت المناديل تجفف الدموع .. دموع الحرمان فى مئات العيون ..)[(٢)]، فيوسف مجدى الذى تقرأ له الفتيات كل ما يكتب، ويعجبن به ويغازلنه ويتصلن به تليفونيا ويرين فيه شيئاً خفيًّا يجذبهن إليه ويجيش فى صدورهن، يتزوج زواجاً تقليديًّا بواسطة الخاطبة وهو المتحرر من العادات والتقاليد، ويقول لزوجته: (أنا لا أكرهك وإنما أنا حزين .. حزين حتى الموت)[(٣)]. وكل الطباع

---

(١) «حكيم البيت» – العدد ٤ – ١٩٣٤/٤/١ – ص ١٨٨، ص ١٨٩.

(٢) و(٣) «المجلة الجديدة الأسبوعية» – العدد ٥٢ – ١٩٣٥/٦/١٩ – ص ١٧ وص ١٨ وص ١٩.

والصفات التى يحملها يوسف مجدى بطل القصة تنطبق على إبراهيم ناجى الذى تزوج هو الآخر زواجاً عاديًّا تقليديًّا من ابنة «أمين باشا سامى» دون أى حب ، وهو الذى عاش حياته كلها متيماً ، بل إن للحب عليه سلطاناً قويًّا يوجهه ويهديه إلى ما يشاء . وكل قصصه بلا استثناء يسيطر عليها موضوع الحب بشكل أو بآخر كعهدنا بالرومانسيين جميعاً ، فما بالنا وكاتب القصة القصيرة هذه المرة شاعر رومانسى يقدس العواطف والحب تقديساً كبيراً : (للحب أدين بكل شىء . لأجله وبسببه قلت الشعر ولأجله تعلمت الفرنسية فى ثلاثة أشهر والألمانية فى اثنين ولأجله صرت طبيباً . وهو حب واحد بدأ فى الصبا وامتد أثره للشباب ، وسيظل محلقا كالطير مظلِّلاً إياى كالغمامة ويوم ينطوى أطوى صحائفى من أدب وشعر ، وأعتزل الناس ، وأوثر القبر) (١) ثم يؤكد ذلك بعدئذ فى معرض حديثه عن « الشعر والحب .. والطب » : (إنى كنت بطبعى مرهف الإحساس والعاطفة ، سريع الاستجابة لنداء الحب والجمال) (٢) .

وتقف بنا هذه القصة القصيرة أيضاً عند بعد آخر من أبعاد شخصية إبراهيم ناجى ككاتب بورجوازى ذاتى انعزالى ، يعيش فى برج عاجى يراقب منه الجماهير ولا يرغب أبداً فى الاحتكاك بهم أو التعرف إلى مشكلاتهم وانفعالاتهم ، وقد يصدق هذا الزعم إذا ما رأيناه يصور لنا « يوسف مجدى » الشاعر يجلس وحيداً ويجيب عن سؤال يوجه إليه فى هذا الشأن : لماذا تجلس وحدك ؟ دائماً وحدك ؟ قائلا : (إنى أحب أن أراقب هذه الجماهير من أعلى ، أراقب هذا البحر من صخرة بمفردى) (٣) .

وأكثر من ذلك دلالة أن قصصه القصيرة جميعاً لا نظفر فيها بأى مضمون فكرى أو اجتماعى ، ولم نجد فى أى منها إلا إبراهيم ناجى وحده الذى يعيش حياة كانت تعيشها طبقة قليلة العدد جدًّا فى مجتمعنا المصرى منذ اللحظة التى خرج فيها ناجى إلى الوجود حتى قبل وفاته بقليل .

وإن من يقرأ نقد إبراهيم ناجى لقصص البعض من كاتبيها آنذاك ، ثم تصوره لما يجب أن تكون عليه القصة الفنية القصيرة سوف يتوقع أن ناجى هو أول من يتلافى المزالق التى وقع فيها غيره . لكن الحقيقة تغاير ذلك تماماً . فهو مثلا يقول فيهم : (وهؤلاء القلة قد طغت عليهم موجة المخرفين والمقلدين والذين لا يعرفون ما هى القصة ولا أصولها ، وكل بضاعتهم حادثة واحدة حدثت لهم يعتقدون أنها فذة فى تاريخ البشرية فيحومون حولها ويعيدونها ويكررونها .. وهى لا تخرج عن أن محبًّا أحب وفشل ، أو أن حبيبة أكرهها أبوها على الزواج ممن لا تحب وهكذا وهكذا مما لاكته (كذا) وسئمته النفوس .) (٤) . لكننا رأينا أن قصص إبراهيم ناجى القصيرة دارت كلها حول أحداث وقعت له ، ولم

(١) «الجامعة» - العدد ١١٦ - ١٩/٤/١٩٣٤ - ص ٦٣ .

(٢) «الاثنين والدنيا» - العدد ٦٢٦ - ١٠/٦/١٩٤٦ - ص ١٤ .

(٣) «المجلة الجديدة الأسبوعية» - العدد ٥٢ - ١٩/٦/١٩٣٥ - ص ١٦ .

(٤) أنظر مجموعة (رئيس التحرير) لصلاح ذهنى - المقدمة بقلم إبراهيم ناجى ص ٨ و١٠ و١١ :

تخرج عن «الحب» بشتى صوره ومختلف ألوانه ، وحاكت قصصه قصص الرومانسيين جميعاً .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإنه يتصدى لوضع تعريف محدد للقصة القصيرة فيقول : (ما هي القصة القصيرة ؟! القصة القصيرة هي قصيدة شعرية صغيرة . معنى ذلك أن يركز فيها السياق فى أعلى الأساليب ولا يشترط فيها «الحادث» كما فى القصة الطويلة . فقد تبنى على الشخصيات . وقد تبنى على فكرة . وقد تبنى على لاشيء ! ! وإنما المهم فيها أنها «خبر» تجيد سرده فى أقصر وقت وبأروع أسلوب وفى أكثر ما يستطاع من طرق التشويق .. ويجب أن يتوفر فى القصة القصيرة ما فى القصيدة البارعة من سمو المعنى ، واختيار اللفظ والتركيز ، والحرارة ، ويجب أن ترسم فيها الشخصيات بسرعة وإيجاز وقوة ، كإشارات الأبكم توجز لك أهم خصائص الأشياء)(١) . ثم يستمر فى التفرقة بين القصة القصيرة والقصة الطويلة ، ويخلص إلى أن كاتب القصة القصيرة يشترط فيه (أن يكون عبقريًّا .. أعنى بالعبقرية ، ذلك الذكاء الشاكسبيرى الذى يوجز لك قصة طويلة عريضة فى «سطر جبار» ..) (٢) هذه العناصر ارتضاها ناجى بينه وبين نفسه كأساس متين لبناء القصة القصيرة كعمل فنى أكدها بعدئذ حينما تولى الإشراف على مجلة (القصة) وأثبتها ضمن كلمة له وجهها إلى قارئ المجلة يوضح فيها فهمه للهدف من القصة (٣) .

ولو كان إبراهيم ناجى ناقداً لناقشناه فى تعريفه الذى وقف فيه عند بعض خصائص فن القصة القصيرة ، كالتركيز ، والإيجاز ، واقترابها من بعض ما تتميز به القصيدة الشعرية من وحدة عضوية ، وبناء متماسك متكامل ، وعدم استغراق فى التفصيلات والتفاهات ؛ ذلك أن قصصه القصيرة التى كتبها لم تتوفر لها أى من هذه السمات التى حددها والأسس التى أوضح معالمها ؛ وإن كان قد احتفل بأسلوبه وامتلأت قصصه بالصور البلاغية والمواقف الخطابية وهو أمر طبيعى من إبراهيم ناجى الشاعر الذى يكتب القصة . فأغلب قصصه القصيرة لا تلتقط موقفاً مكثفاً فنيًّا خصباً بالدلالات ، ولا تتجاوز السطح إلى الأعماق ، ولا تطرح الخيال لتغوص وراء الحقيقة الموضوعية الصادقة . كما أنها تفتقد «الوحدة» ؛ وحدة الإيقاع ، ووحدة الانطباع ، لأنه كان يحشوها بالشخوص والأحداث والجزئيات ، والتتبع الطولى للشخصية ، والتوغل فى أبعاد الزمن دون التوغل فى أبعاد النفس واختيار قطاع عرضى من الحياة . يضاف إلى هذا أنه جعل هدفه الرئيسى من القصة نقل انفعاله الخاص فقط ، بلا اعتبار للأشياء التى أثارت فيه انفعالا خاصًّا ، إذ أن الانفعال وحده أو النزعة العاطفية والشعرية الصرف لا يمكن أن تؤلف قصة قصيرة جيدة .

كذلك فإن التعبير الشعرى فى قصص إبراهيم ناجى يأتى مجرد زينة وحلية ، ولا يعول عليه الكاتب

---

(١) و(٢) انظر مجموعة «رئيس التحرير» لصلاح ذهنى – المقدمة بقلم ابراهيم ناجى ص ٨ وص ١٠ وص ١١ .

(٣) «القصة» – العدد الأول – ١٥ أكتوبر ١٩٤٩ – ص ٢٨ .

فى الإثارة أو التشويق أو تقديم الشخصية أو التطور بالحدث ، بحيث يصبح عنصراً بنائيًّا حيويًّا وليس عنصراً ثانويًّا طفيليًّا . ونقرأ له صفحات وصفحات فلا نشعر بفكرة أو بمعنى بقدر ما نحس بجمالى اللفظ وتتابع الصور والتشبيهات . مثال ذلك قوله فى قصة (مدينة الأحلام) : (كان الليل هادئاً والقمر فى السحب الصافية يلوح جليلا فى حيرته يبدو من خلال سحابة ثم يستتر وراء أخرى وكأنه ينظر إلى الدنيا بعين ملولة ، ويرى أن أهلها لا يستحقون ما يقدمه إليهم من النور القدسى الجميل ، إذ بينما يشع عليهم من وجدانه وقلبه يغط بعضهم فى النوم . وبعضهم لا يفهمون أنه يعلمهم السمو والنبل فيمضون إلى إتيان لذة محرمة أو منكر لا يليق . نعم كان القمر فى تلك الليلة يعتزم ألاّ يطلع على الدنيا واستتر وطال استتاره لولا أن اليد الخفية الجبارة دفعته من وراء السحاب فطلع كارهاً ، وغمر نوره القاهرة وفاض على أعالى القصور كما فاض على السطوح الفقيرة فى حارة علام)[1] .

وقلما تخلو قصة من قصص إبراهيم ناجى القصيرة من هذه الفقرات الطويلة التى لا علاقة لها بالموضوع الرئيسى فى القصة أو الحدث الأساسى بها ، كما أنها لا تكشف عن الحالة النفسية والمعنوية للشخصية ، ولا تساعد على التعرف إلى أبعادها المستترة غير السطحية . ولم يكن إبراهيم ناجى بدعاً فى هذا ، فقد كان كل كتاب القصة القصيرة الرومانسية ينشغلون باللغة والألفاظ والكلمات والصور والاستعارات والتشبيهات والكنايات ، ويهملون كل ما عدا ذلك من قواعد الفن وأصوله المعروفة .

(ب) يوتوبيا الفاشلين من المحبين الواهين

تزخر القصة المصرية القصيرة بعدد آخر من الكتاب يسرف فى الرومانسية ، ويعتمد اعتماداً أساسيًّا على الخيال والوهم ، وينصرف انصرافاً تامًّا عن الحياة الواقعية ، وينهمك فى اللاواقع وتصور أشخاص ووقائع وأحداث لا علاقة لها بمجتمعنا المصرى على الإطلاق ، وإنما هى غريبة عنه ، مفتعلة كل الافتعال .

ويتمثل هذا بوضوح فى (الورد الأبيض) لمحمد أمين حسونه ١٩٣٣ و (من الأعماق) لعبد العزيز عمر ساسى ١٩٣٣ ، وما أصدره حبيب توفيق من مجموعات قصصية مثل (الربيع) ١٩٣٤ ، و (مديحه) ١٩٣٥ و (فى دنيا العدم) ١٩٤٥ ، و (أطياف الفن) ١٩٤٨ . وكل ما كتبه شعبان فهمى المحامى (قصة خطيبين) ١٩٤٠ ، و (نداء الصخرة) ١٩٤١ . ونقولا يوسف فى (دنيا الناس) ١٩٥٠ ، و (مواكب الناس) ١٩٥٢ ، وهلال شتا فى (الشفق الأحمر) ١٩٣٧ . وقصص نقولا حداد المتفرقة فى (اللطائف المصورة) ١٩٣٦ ، وعزت السيد إبراهيم فى (وحى الرمال) ١٩٣٤ وجميله العلايلى فى (الراعية) ١٩٤١ . وهم جميعا داخل إطار الاتجاه الرومانسى يستغرقهم الحب

---

(١) «المجلة الجديدة الأسبوعية» - العدد ٤١ - ١٩٣٥/٤/٣ - ص ٢٠ .

الأفلاطونى ، وتستهويهم عوالم يوتوبية حالمة مسرفة فى بعدها عن الواقع ، ولا سبيل إلى تحقيقها أو تواجدها بأى صورة من الصور ، حين يرسمون لوحات شاعرية مزدانة بالألوان الزاهية الجميلة ، ويصورون مواقف انفعالية بالتدفق العاطفى الملتهب ، الذى لا يثير فينا إحساساً بوجود مثل هذه العاطفة فى الحقيقة والواقع ، ولكن يدفعنا دفعاً إلى عدم قبولها وتصديقها لما تبدو عليه من افتعال وتزوير . فنى قصص هؤلاء نواجه بالمحبين الواهين الذين يعيشون على وهم اللقاء بمحبوبهم إن آجلا أو عاجلا بعد أن اختطفهم الموت . ونقرأ عن الفنان الذى يحترق ويتمزق ويذوى ثم يموت لأن فتاته هجرته ، أو الكاتب الفنان الذى لا ينسى الصخرة أو البحر اللذين شهدا أول لقاء له بمحبوبته ، فيتردد عليهما فى الغروب انتظاراً للتى لن تأتى أبداً . كل هذا بلغة شفافة موسيقية ، وصور شاعرية ، مقصودة لذاتها .

معنى هذا أننا ونحن بصدد دراسة الاتجاه الرومانسى فى القصة القصيرة نتبين فريقين من الكتاب كلاهما عبر عن الحياة فى المدينة دون القرية ، لكن أحدهما اقتصرت قصصه على وصف حياة الطبقة البورجوازية المصرية وسلوكها وأخلاقياتها فى لهوها وعبثها ومجونها وانفصالها عن المجتمع وقضاياه ، وانشغالها بذواتها . أما الفريق الآخر فإنه ذلك الفريق من الكتاب الذى لم يستمد قصصه من واقع معين أيًّا كان هذا الواقع ، وإنما يستلهمها من الخيال والتصور واللاواقع واللاسبيل إلى تواجده بالمرة . فأصحاب النزعة الأولى يختارون قصصهم من حياة طبقة بعينها احتكوا بها ورأوها ، وشاهدوا شخوصها عن قرب ، لأنهم ينتمون إلى هذه الطبقة ويشكلون أحد عناصرها . فهم فى هذا الشأن يعبرون عن حياة واقعة ، لكنها بورجوازية بعيدة عن حركة الجماهير والواقع الأعم والأشمل ، وحياة الغالبية العظمى من الناس . ومن ثم فإنها لم تدفع إلى شىء ، ولم تقل شيئاً يهم الجماهير ، لأن غاية الكاتب من هذا الفريق انحصرت فى مجرد التعبير عن أفراد طبقة عاطلة بالوراثة تعيش طفيلية على حساب الطبقات الأخرى الكادحة والفاعلة ، بينما لا يعتمد الفريق الثانى من الكتاب الرومانسيين على واقع طبقى بذاته ، بل يهرعون إلى اللاواقع واللاحياة ويستندون إلى الوهم واللامعقول .

فالبطل فى قصة (شاعر وامرأتان) (١) لحبيب توفيق شاعر فنان ، يحب فتاة جميلة ، ويطلب منها أن تتزوجه فترفض لأنها تحبه للحب وتريد منه أن يحبها لذات الحب ، لأن الزواج فى نظرها شىء مادى يتعلق بالرغبة الجسدية وهى لا ترغب فى شىء من ذلك ، وتتمنى التحليق فى السماء متبتلة مترهبة متفانية . ويعيش الشاعر بعد ذلك فى أحلامه وترهاته باكياً حزيناً يذرف الدموع الغزار على وجناته النحيلة ويهذى كالمجنون . فالعالم الحالم الذى صوره الكاتب غير مقبول لأنه غير واقعى وليس من الممكن تصديقه أو قبوله بأى حال . كما أنه فى وصفه للشخصية أضفى عليها أوصافاً شاعرية رومانسية

---

(١) «أطياف الفن — وقصص أخرى» — حبيب توفيق — ١٩٤٨ — ص ٣٣ .

كاتصاله بربات الشعر والآلهة ، والتحافه الليل ، وهيامه مع عرائس الشعر وبطلاته وشادياته ، واصطحابه النجوم اللامعة والقمر الساجى ، وكل ما هو خيالى بحت . بالإضافة إلى النهاية غير المعقولة .

وفى (زهر وشوك) تعيش فتاة على ذكرى حبيب لها مضت على وفاته ثلاث سنوات ، وهى تنتظره اعتقاداً منها بأنه سوف يأتى لها يوماً . وعندما يتقدم لخطبتها أحد الشباب تقابله حزينة كاسفة البال مطرقة بادئ الأمر ، لكنها لا تلبث أن تصرح بما تطويه بين حناياها (مات .. ألست ترى أن الدنيا ليس بها إلا الحيف والغبن والخطوب الشداد ؟ أهذا الشباب يذوى وهو وشيك التفتح وعمرى التافه من بعده يسعى هوناً ويمضى مبطئاً ؟ ثلاثة أعوام وأنا أترقب أن ألقاه فى قبره المعشب المزهر وأثوى معه ، ولكن القدر يأبى إلا أن أحيا لأعذب وأعانى .. قدر أعمى أصم .. يميته بعيداً عنى .. وراء البحار .. لو كان قبره بأرض الوادى لكنت أزوره كل يوم وأعفر بالمسك المسحوق جدثه وأحرق الطيوب عليه . آه لو يضمنى وإياه مثوى واحد .. إن روميو وجولييت إنسانان كاملان)[١] . واللامنطقى أن يتأثر الشاب بكلامها وحديثها اللاواعى ، لأنه شاعر يهيم بالجمال ويعيش فى محراب يدوى فى أرجائه شدوه وتسبيحه وترنيمه وشعره ، ويرى فيها آلهة ممن قرأ عنهن الأساطير وأنها خلاصة ما يمكن أن ينتجه ذهن عبقرى فنان فى أحلام الخيال . ويشعر أنه تعلم منها أنشودة الخلود وسر البقاء . فيتركها حزيناً مكتئباً وقد تراءى له قلبها (هيكلاً مقدساً فيه تابوت من عاج ترقد فيه تلك الأطياف الخالدة من روح صاحبها . وتراءت له شموع وهاجة وهبت نفحات المباخر وسرى إلى سمعه تسابيح الخلود)[٢] .

والشاعر أيضاً عند « شعبان فهمى » يكتفى من الفتاة التى يلقاها فجأة ويحبها فجأة ويهيم بها فجأة ، بالتطلع إليها ورؤيتها من بعيد دون أن تهمس ، ويظل هو صامتاً لا ينبس . وعلى هذا النحو (مرت الأيام وتكرر لقاؤهما الصامت . . هو يسبقها إلى الصخرة ، وهى فى إثره لتجلس . . ولكن بعيدة عنه ، ترقب الأفق ولا تحيد بنظرها عنه إلى أن ينشر الظلام أجنحته فتعود . . ويعود هو الآخر صامتاً . . ككل يوم) ودون أن يتخذ أى محاولة إيجابية نراه يقول لها فى سلبية وضعف (إننى أحبك حقًّا . . لا أطلب منك أن تحبينى . . . يكفينى أن أراك ولو عن بعد . . بل حسبى أن ألقاك فى الخيال فقد يكون ذلك خيراً من رؤيتك على حقيقتك . . جسد بلا روح . . بلا أمل . تمثال جميل ولكنه جماد لا يعرف الحياة . . الوداع أيتها المسكينة)[٣] ، الكاتبان إذن ابتكرا شخوصاً واخترعا مواقف واختلقا أحاسيس ومشاعر لا مجال إلى تصديقها أو تقبلها ، لأنها تحلق فى سماء الخيال المطلق اللامحدود ، وترسم عالماً حالماً غير موجود بالمرة ، ولا يقبل مجرد تصوره أواخر الأربعينيات.

---

(١) و(٢) «فى دنيا العدم» – حبيب توفيق ١٩٤٥ – ص ٨٧ وص ٨٨ .

(٣) «نداء الصخرة» – شعبان فهمى ١٩٤١ – ص ٩ وص ١١ .

ويصادفنا نفس العالم اليوتوبى والشخصيات الهائمة والمواقف الشعورية الحالمة ، عند «محمد أمين حسونه» فى (الورد الأبيض) بإسراف شديد جدًّا ، مضفياً عليها وصف الطبيعة ، ومضيفاً إلى شخوصه النهايات الفاجعة «مكوثر» فى (الورد الأبيض) يتركها الكاتب فى قرافة الإمام الشافعى . و «مارى» فى قصة (الواحة) يدعها دفينة بين الرمال لا يعرف لها أحد مقرًّا . و «فيفى» يختار لها فراش الموت فى النهاية . وغرامه بقتل أبطاله لا يقل عن ولعه بقتل بطلاته ، إذ يقتل منهم عدداً لا يستهان به . فالشاعر «ياقوت زاهر» الشاب المشهور والفنان الرقيق الذى ألف من الدواوين الشعرية ما جعل الناس فى كل مكان يحبونه ، يلقى بنفسه صباح يوم من فوق أحد أعمدة الإشارات ، على شريط المترو ، لأن حبيبة قلبه «اليس» ماتت بعد أن أصيبت بمرض التيفوس .

وتحتل الطبيعة عند محمد أمين حسونه بداع ومن غير داع مكان الصدارة فى كل قصة من قصصه القصيرة . وهو يحرص فى كثير من القصص على أن يمهد للقصة بوصف الطبيعة ، كما يتضح من قصتيه (فيفى) و (الثائرة) التى يبدؤها هكذا : (.. كان الجو لا يزال إذ ذاك أقتم أدكن ، تكتنفه السحب الملبدة بالغيوم المتجمعة ، والطبيعة هادئة نائمة ، فقد استسلمت العصافير المغردة على فنن الدوح إلى الوسن ، وأطيار الحقول انزوت فى الدغل والوكن ، والأفق متوهج بإكليل من أرجوان .. وإن هى إلا لحظات قصار ، حتى خلعت تلك السحب المتلبدة فى الفضاء ثوبها الأسود القاتم ، وما لبثت أن ازدانت أطرافها بلون خمرى ساحر ، ثم تفرقت كل منها عن الأخرى فى ناحية من نواحى الفضاء المترامى الأطراف فأسفرت عن عروس الطبيعة تتيه خيلاء وعجباً . .) (١) .

و «الحب» هو الموضوع الأوحد فى كل قصص محمد أمين حسونه القصيرة ، والفشل فيه هو العامل الوحيد الذى يدفع إلى الانتحار أو الموت ، والسوداوية والتشاؤم والحزن أجواء تهيمن على كل قصصه . فهو كرفاقه لا ينطلق من الواقع بل يهيم فى وديان الخيال المطلق . وقد أشارت مجلة (المقتطف) إلى أنه يفتعل المواقف ولا يتعمق نفسيات شخوصه حيث تقول : (فإن القارئ يشعر بكثير من التعمل فى الانتقال من حادثة إلى أخرى ومن موقف إلى آخر ، كان من الممكن أن يتلافاه المؤلف بقليل من الاسترسال فى الوصف أوالاستطراد فى التعبير عن الحالات النفسية التى تلابس أبطاله) (٢)

وتتعرض صحيفة (الأهرام) للكاتب من خلال تقديمها لمجموعة (الورد الأبيض) وتشير إلى أن الاتجاه الرومانسى فى القصة القصيرة يجب أن يختفى ، وعلى الكاتب أن يستمد موضوعاته من الواقع الفعلى ، ثم يصوغ هذا الواقع صياغة فنية ، فى قالب فنى محكم دقيق ؛ وتعيب الصحيفة الالتفاف

---

(١) «الورد الأبيض» – محمد أمين حسونة – مطبعة الشمس ١٩٣٣ – ص ١٢٤ .

(٢) «المقتطف» – يوليو ١٩٣٣ – ص ٢٤٤ .

حول موضوعات العشق والحب والغرام بألفاظ شعرية خيالية . تقول الصحيفة : (... ولعل الشباب حين يقبلون على التأليف وعلى إنشاء القصة المحلية يدرسون قبل إنشائها الأساليب التى قامت عليها القصة فى فرنسا مثلا أو فى إنجلترا أو فى غيرها من البلدان ذات الصبغة العلمية أو ذات الحضارة الفنية . ونظن أنهم لو أمعنوا دراسة هذه الأساليب لعلموا أن القصة لا توضع وضعاً وليست هى من بنات الخيال وإنما هى توجد كما يوجد الإنسان وليس على الإنسان إلا أن يصوغها فى القالب الفنى الذى يليق لموضوعها . أما الغرام تحت الأشجار والعويل فوق الأعشاب الباسقة والدموع المنهمرة فوق الوجنتين النضرتين والعتاب فى موقف الغضب أو الرضا والبسمات التى ترسلها المعشوقة من فمها المستدير فهذه كلها ألفاظ شعرية قد تفيد المبتدئين ولكنها لا تغذى الأدباء الفنيين)(١) .

هذا الرأى الذى نشر عام ١٩٣٣ يبلور فى النهاية ما ووجه به الاتجاه الرومانسى الذى أفرط فى الوهم والخيال وجعل بينه وبين الحياة الواقعية التى كانت تعيشها جماهير الشعب وقواه الفاعلة الكادحة ، والتى كانت تستحق من الكتاب أن يقدموا لها قصصاً قصيرة معبرة عن حياتها ومعاناتها وآلامها وآمالها فى شكل فنى ، أما القصص القصيرة التى لا تهتم إلا بالعاشقين المتيمين ، وثكالى الغرام ، والباكين الشاكين أمام الأطلال والدمن وديار الأحبة ، فالأجدر أن تصبح طعماً للنيران كى لا تبقى لها على أثر . وهذا يفسر لنا كيف أن هذا الفريق من كتاب القصة القصيرة الذين صاغوها صياغة شاعرية صرفة مسرفة فى الخيال ، لم يمتد تأثيرها طويلا وإنما وقف عند حد هؤلاء الكتاب الذين ذكرناهم . بيد أن قصص الفريق الآخر الذى يتزعمه محمود كامل وجدت لها أصداء بعيدة المدى لدى كثير من الشباب الذين أقبلوا على كتابة القصة القصيرة حتى أواخر الخمسينات من هذا القرن . فثمة مجموعات قصصية صدرت متأثرة بالاتجاه الرومانسى كما تمثل فى قصص محمود كامل ، واهتمت بالطبقة البورجوازية التى كانت شغل محمود كامل الشاغل ، ورأوا فى كتابة القصة القصيرة أكبر وسيلة تنقذهم من « الكبت » ومافيه من اجترار دائم لهمومهم الجنسية كما يقول أديبنا محمود تيمور : (والذى يطالع قصص هؤلاء الشبان يجدها تفيض بعاطفة الحب الجنسى .. وكثيراً ما اتحدت المواضيع فيخيل إلينا أنهم إنما نقلوا عن بعض .. والحقيقة أنهم اغترفوا جميعاً من نبع واحد ، هو نبع الشباب ، موطن الحب والمرأة)(٢) .

ينطبق هذا القول على قصص حسن عبد المنعم كامل فى (وادى النسيان) ١٩٣٦ ، وفريد إبراهيم فى (قلوب محطمة) ١٩٣٦ ، ومحمد فهمى عبد المجيد فى (أشواك الورد) ١٩٤٤ ، ومحمد إبراهيم

---

(١) « الأهرام » - العدد (١٧٤٩٨) - ١٩٣٣/٨/٢٥ - ص ٣ .

(٢) « وادى النسيان » - تأليف حسن عبد المنعم كامل - مقدمة بقلم محمود تيمور - دار الجوهرى للطبع والنشر ١٩٣٦ - ص ٨ .

المنياوى فى (نساء ورجال) ١٩٥٠ ، ونجد له انعكاسات باهتة عند كل من مصطفى بهجت فى (اللهو الحتى) ١٩٣٥ وعطيه صبحى فى (باكورتى) ١٩٣٦ ، وكامل بركات فى (بدايتى) ١٩٣٧ ، ومحمد فريد محمد فى (نفس حائرة) ١٩٣٨ ، ومحمد ثابت بندارى فى (فى موكب الشيطان) ١٩٤٩ ، ومحمد عبد الفتاح فى (أرغن الشيطان) ١٩٥٠ ، وزكى عبد التواب فى (فى موكب الشيطان) ١٩٥٠ .. ثم يتبلور هذا الاتجاه أخيراً عند محمد فرج فى (قلوب محطمة) ١٩٥٥ ومحمود صبحى فى قصصه القصيرة التى نشرها فى (المصرى) فى الخمسينات ، ومجموعات يوسف السباعى العديدة ، وقصص إحسان عبد القدوس الغزيرة ، وأمين يوسف غراب ، وعبد المنعم السباعى ، وإسماعيل الحبروك ، وحلمى مراد ، وغيرهم ممن سلكوا نفس المسلك الذى اتبعه محمود كامل ومحمد أحمد شكرى ويوسف حلمى وإبراهيم ناجى ويوسف جوهر وصلاح ذهنى . وهذا يدعم قولنا بأنا لا نستطيع أن نضع الحواجز الحديدية والقيود الصارمة والحدود الزمنية الضيقة بين الاتجاهات الأدبية والفنية ، كأن نعلن أنه فى سنة كذا توقف التيار الرومانسى كلية ، أو انعدم الاتجاه وأصبح عقيماً كل العقم فلم يعد له ممثلون أو حتى مقلدون وأشباه مقلدين . ذلك أنه رغم أن القصة القصيرة فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية وقيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ أخذت تنحو منحى واقعيًّا يميل إلى وصف الواقع الخارجى وتصويره ، ثم نقده ، ثم الالتزام الواعى النابع من إدراك الفنان لمسئوليته الكبرى إزاء مجتمعه والإيمان بقضاياه فإننا نلاحظ وجود بقايا الرومانسية أو فلولها تتمثل فيما يكتبه بعض الكتاب البورجوازيين الذين فضلوا البقاء على ما كانوا عليه ، والإبقاء على قيمهم ثابتة راسخة لا تتزعزع ، إذ تسيطر عليهم منازع خاصة وأهواء معينة ، بعيدة كل البعد عن قضايا الجماهير والمشكلات التى تعترضهم فى مسيرتهم الكادحة فى حياتهم اليومية . إلا أن بقاء هذه البقايا والرواسب الرومانسية لا يعنى سيادة الاتجاه وغلبته – كما سبق القول – فقد سيطر الاتجاه الواقعى على المستوى الفنى ، كما انتشرت الكتابات فى شئوننا الحيوية والاقتصادية والاجتماعية ، التى تتناول مجتمعنا المصرى بالدراسة والتحليل والتعمق من وجهة نظر موضوعية علمية واقعية وشمولية فى نفس الوقت . تلك البحوث والدراسات الجادة التى حملت عبء توعية الجماهير بحقيقة ما يدور حولها ؛ وبدورها ؛ وبما ينتظرها ، وبما يجب أن تقوم به لأداء هذا الدور على حقيقته حتى تكون لها السيادة والغلبة ، وحتى تتوفر لها الحياة الإنسانية التى يسودها العدل والخير والحق والسعادة والرفاهية والمساواة .

أما تفسير وجود أشلاء لاتجاه محمود كامل فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، وفى أعقاب قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، فإنه يرتد إلى أن ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ لم تتمكن منذ البداية وعلى طول طريقها الثورى النضالى من أن تقتلع كل جذور القيم البورجوازية والرجعية القديمة من عقول وأذهان وأفكار هذه الطبقات المخلوعة أو التابعة للطبقات المخلوعة ، فإن أى مجتمع جديد وهو فى سبيله إلى التماس قيم

جديدة لا يقضى مطلقاً على القيم القديمة ، بمجرد تصور حالة المجتمع الجديد ، أو باتخاذ القوانين والإجراءات التنظيمية لتشكيل صورة المجتمع النامى الصاعد ؛ وإنما لا بد أن يتوقع أيضاً استمرار بعض القيم القديمة ، ولو فى حالة خمود وكمون ، تظهر حينما تتاح لها الفرصة ، ثم إن القيم الجديدة المتطورة تحتاج دائماً إلى تدعيم وتثبيت حتى تكون مجالا للقدوة ، وحتى يزداد المؤمنون بها ، وحتى تقضى بدورها على صور القيم المترسبة الكامنة المتخلفة من حياة المجتمع القديم .

(جـ) الريف . . . فى القصة الرومانسية القصيرة

فيما بين الحربين ، طغى الاتجاه نحو « المدينة » واختيارها بمن فيها وما فيها موضوعاً أساسيًّا فى القصة المصرية القصيرة ، على معظم الإنتاج القصصى لفترة طويلة من الزمن ، لدرجة تدفع إلى الظن بأن « الريف » و « القرية » لم يكن لهما وجود على الإطلاق . وكأن الفلاحين والفاعلين فى الأرض والتربة المصرية كطبقة ، قد حكم عليها أن تظل معزولة عن ميدان القصة القصيرة بقدر محاولة الحكام والسياسيين والطبقات المالكة عزلها عن حلبة الصراع الحقيقى فى المجتمع . فقد عرفت « المدينة » مظاهرات متعددة ، وحركات وطنية كثيرة ، وإضرابات وهتافات ومطالب ، تتصل بشكل أو بآخر بالقضية الوطنية ، فى حين لم تكن هذه المظاهر بنفس الحدة والفوران فى « القرية » المصرية ؛ إلا فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، وإبان غليان الحركة الوطنية ، ورفضها أن تكون الثورة الوطنية خالية من المضمون الاجتماعى . عندئذ أسهم الريف بقدر مهما كان ضئيلا فإنه دليل حى على وجوده وثقله .

قبل ذلك كان الملاحظ أن طبقة كبار الملاك الزراعيين حرصت كل الحرص على ألا تتيح للريف أن تنفذ إليه فكرات أو دعوات أو آراء تقدمية وثورية تجعله يقوم بدوره فى الحركة الوطنية بمثل الدور الذى قام به أثناء اشتعال ثورة ١٩١٩ . ومن ثم زادت من ضغوطها عليه وتقييدها لحركة أبنائه وتحكمها فى مصير الفلاحين ككل ، بسيطرتها على أدوات الإنتاج ووسائله الزراعية ، وملكيتها لرأس المال الأساسى فى الريف وهو « الأرض » ؛ حتى لا تظهر حركات الاحتجاج على الإقطاعيين ، ولا تنشب معارك من أجل تغيير الواقع أو رد الظلم . وظل الشعور بالظلم كامناً فى النفوس كموناً عميقاً جدًّا . كأنه مدفون تحت ركام من الصخور الثقيلة لا تسمح له بالظهور . وغدا الريف بذلك بعيداً كل للبعد عن حركة المجتمع ، لا يراد له إلا مايبتغيه السادة الملاك الزراعيون الإقطاعيون ، ولا يكتب عنه إلا بالأسلوب الذى ترتضيه هذه الطبقة أيضاً ، ولا تصور منه إلا المشاهد التى يسمحون بتصويرها ، كالأشجار الوارفة ، والنخيل الباسق ، والنسيم العليل ، والجداول الرقراقة ، والفلاح القانع الراضى الوادع ، وكأنه ماعدا ذلك مناطق محرمة ثبتوا عليها لافتة صريحة صارمة محذرة تقول : « ممنوع التصوير » .

وعلى هذا تحدد مسار القصة القصيرة التى تتناول الريف أو تتعرض للقرية المصرية ؛ كما تحدد بالتالى عدد القصص القصار التى تجعل الريف المصرى موضوعها الأول وشغلها الشاغل . فالذين يكتبون عن الريف والقرية والفلاح المصرى يعيشون فى «المدينة» ، ويحافظون على وجودهم ومكانتهم ومصالحهم وسلطتهم فيها ؛ بيد أن الريف لا يهمهم من قريب . وإن كتبوا عنه قصة أو قصتين أو ثلاث قصص أو حتى خمس قصص قصار طوال تاريخهم الأدبى والفنى ، فإنما يقاس ذلك بمقدار عدد زوراتهم للريف زورات متباعدات متفرقات ، دافعها الرئيسى جمع الأموال ، وتحصيل الإيجارات ، وفرض الديون وما شابه ذلك . حتى وإن لم تكن العلاقة بينهم وبين الريف تحكمها المصلحة والمنفعة المادية ، أو يهيمن عليها الاستغلال ، فإن ثمة دوافع فكرية وموضوعية أو أيديولوجية أخرى غير متوفرة لديهم ، مما كان يمكن أن يجعلهم أكثر وعياً بالوجود الريفى وحياة الفلاحين وثقلهم ، وأكثر حرصاً على تصوير معاناتهم ومشكلاتهم الواقعية ، وأقرب إلى تفهم طبيعة التناقضات الحقيقية التى تعانى منها القرية المصرية ؛ ثم تصوير ذلك كله بأسلوب واقعى موضوعى .

وجدير بالذكر أن الدعوة إلى ضرورة إعادة تنظيم الملكية الزراعية ، وتعديل نظام الإيجارات ، ورفع أجور العمال الزراعيين منذ سنة ١٩٤٦ ، كانت تصدر أساساً من المثقفين الثوريين فى المدن ، لكنها تسربت إلى الريف عن طريق أبنائه المثقفين أو الصحف ، حتى بدأت عوامل التخمر الثورى فى الريف تنذر بحركة فلاحية جماهيرية . لذا جاءت القصص القصيرة التى كتبها سعد مكاوى وعبد الرحمن الشرقاوى وزكريا الحجاوى وعلى الدالى وفاروق منيب ومحمود البدوى ويوسف إدريس ، عن الريف المصرى وفلاحه وأشقياء أرضه وتعساء ترابه ، مختلفة تمام الاختلاف عما كتبه محمد أحمد شكرى ويوسف جوهر وعبد العزيز عمر ساسى وغيرهم من الرومانسيين بل إنها تختلف كذلك شكلا ومضموناً عن تلك القصص القصيرة التى كتبها الرواد الأول للقصة القصيرة فى مصر عن الريف . مثل (فى الريف) لصالح حمدى حماد التى تعتبر أول قصة قصيرة مصرية تدور أحداثها حول البيئة الريفية والفلاح المصرى وبعض الجوانب الخفية فى حياة هذا الفلاح . و (مأساة قروية) لعيسى عبيد ، و (حديث القرية) لمحمود طاهر لاشين ، و (الشيخ حسن) و (حكم الهوى) لمحمد حسين هيكل . و (فى ظلال الدموع) لمحمد شوكت التونى .

ولهذا لم نجد طوال فترة الثلاثينات كاتباً واحداً يحصر همه فى الكتابة عن القرية المصرية والريف المصرى ، ويجعله موضوعه الأول فى كل قصة قصيرة يكتبها . وذلك على الرغم من أننا فى الثلاثينات كانت تطالعنا الصحف بين الحين والحين بمقالات متتابعة تصف حال الفلاح المصرى ، وتتحدث عن مشروعات يوتوبية لاسبيل إلى تحقيقها ولا تستند إلى تفسير علمى وتحليل موضوعى لمشكلات القرية المصرية ، والطبقات الاجتماعية المتصارعة فيها ، والقيم والعلاقات والأخلاقيات السائدة بها ،

والأسباب الجذرية التى تدفع إلى تدهور القرية وسكونها ووقوفها فى موضعها ثابتة لا تستجيب لدواعى التطور ولا يصيبها شىء من تقدم ونمو.

فقد تعرضت صحيفة (السياسة) و(السياسة الأسبوعية) للقرية المصرية والريف المصرى . وما أكثر ما أعلنت عن خطط لإصلاحه وليس لتغييره . وكانت الصحيفة تخصص صفحة للسياسة الزراعية فى بعض الأحيان . لكن ما نشر فيها وفى غيرها من الصحف والمجلات عالج قضية الريف المصرى بمسحة أدبية سادت تفكير الكتاب وأسلوبهم . فلا يظفر القارئ من كل ما نشر فى هذا الصدد بتعليل علمى أو تفسير تاريخى أو وضع علاج عملى للبؤس الذى كان يعانى منه الفلاح فى ريفنا المصرى . ويصدق هذا أيضاً على ماكتبته « ابنة الشاطئ » فى كتابها عن « الريف المصرى »(١)

ومهما يكن من أمر فإن كتابات المصلحين وبعض الأدباء عن الريف واحتياجاته ومطالبه تكشف عن أنهم لم يراعوا الظروف الموضوعية والتاريخية المحسوسة للمجتمع ، بحيث تمكنهم هذه المعرفة لخلفيات المجتمع وخصائصه وقضاياه وآماله ، من تحديد العمل اللازم ، كى لا تكون المبادئ والقوانين فى جانب والواقع الحى بتفاعلاته وصراعاته فى جانب آخر . فإنا لا نجد فى آراء أى منهم ما يكشف عن أنهم استندوا إلى دراسة عملية مستوعبة شاملة وجادة ليس فقط للقطاع الريفى من المجتمع المصرى ، بل أيضاً لمجتمعهم من مختلف النواحى : اقتصادية واجتماعية وسياسية وفكرية وثقافية وحضارية . ذلك أن كل جانب من هذه الجوانب يؤثر فى الآخر ويتأثر به . ولو أنهم فطنوا إلى مثل هذه الدراسة لاستطاعوا أن يربطوا بين الظلم الذى يقع على الطبقة الكادحة وبين النظام الاقتصادى للمجتمع ، وأن الظلم ظاهرة ملازمة للنظام المادى القائم وليس منفصلا عنه . وكان من الممكن أن تقفهم هذه الدراسة أيضاً عند حقيقة أن المجتمع منقسم إلى قوى متصارعة تتعارض مصالحها بعضها مع البعض الآخر ؛ ومن هنا فليست كلها صاحبة مصلحة فى أى تغيير ، اقتصادياً كان أو اجتماعياً أو سياسياً أو ثقافياً .

وربما تكون «المعايشة الفعلية الواقعية» للريف المصرى أهم من الدراسة المستوعبة الشاملة ، فإن معاناة الحياة لا تكسب الأديب معرفة بها فحسب بل وإحساساً بوقعها . وهذا الإحساس هو الذى ينفث الحرارة فى الأدب . وهذه الحرارة هى التى تثير القارئ أو السامع وتنفذ إلى وجدانه وتحدد بصيرته . وبذلك يؤدى الأدب وظيفته فى تطهير النفوس وتقوية عنصرها الإنسانى . والأديب المعانى للحياة لا يكتفى برصد أحداثها أو ملاحظتها عن بعد ، بل ينفعل بها ولا يستطيع إلا أن يحكم لها أو عليها وأن يوحى بحلول لمشاكلها ويقاوم ما فيها من فساد ويجابه هذا الفساد ولو لقى فى سبيل ذلك حتفه . وهو يجد أكبر العزاء بل والمتعة فى أن يشعر بأنه يشارك إخوانه فى الإنسانية فى محنهم ويجاهد فى سبيلهم وينير لهم سبيل الخلاص .

(١) «الريف المصرى» - ابنة الشاطئ - مكتبة ومطبعة الوفد - القاهرة ١٩٣٦ .

وأما الأديب الهارب من الحياة فهو أحد اثنين إما مسالم يؤثر العافية ويخشى العطب فينأى بنفسه عن مشاكل عصره ومآسى الحياة فى شعبه فيهرب إلى تهاويل الخيال أو غياهب التاريخ . وإما طموح مسرف يظن أنه لم يخلق لكى يبدد مواهبه فى أوحال الحياة ومشاكلها العابرة بل لكى يبتدع المعانى الإنسانية المطلقة والأخيلة الشعرية المجنحة .

وفى كتاب (الريف المصرى) لابنة الشاطئ نقرأ قصتين قصيرتين إحداهما بعنوان (ذبول) والثانية اختارت لها الكاتبة عنوان (بين نارين) ووصفتها بأنها « قصة ريفية واقعية » . والقصتان وإن كانتا تدوران فى البيئة الريفية فإنهما لم تتعرضا إلا لموضوع سبق أن استهلكته القصة المصرية القصيرة إبان فترة ازدهارها على أيدى أعضاء المدرسة الحديثة فى الربع الثانى من هذا القرن : ألا وهو موضوع تزويج الفتاة الصغيرة من رجل يكبرها سناً ، فزهرة الطفلة الجميلة الصغيرة ، تزف إلى « الشيخ متولى » فقيه كتاب القرية الذى أربى على السبعين . وتفرح « زهرة » بحياتها الجديدة مع هذا الزوج ، وتؤكد ذلك لـ « يوسف » البستانى الشاب الذى يحبها حبًّا عميقاً. لكن سرعان ما يجد أنها غدت شاردة أبداً ساهمة فى كل وقت (وقد فهمت المسكينة مدى حبى لها لتزيد فى شقوتها ولكنى خنقت حبى فى صدرى وحطمت قلبى فى الوقت الذى بدأت هى فيه تهتم بى . لم أجد بد من مشاركتها محنتها ، سعادتها هى كل شىء عندى ، فأما جسمى الفانى فلا شأن لى به ، وهأنذا أذهب إليها كل أسبوع لأحمل إليها تاج الأزهار ، رمز الطهارة والجمال الشاحب الذابل ، وهناك . . . فى سجنها المظلم نجلس ساعة صامتين لا نتكلم ولا نتحرك ، وهذه اللحظات هى النعمة التى تبقت لى ولها من الأمس الدابر البعيد . إنى لا أعرف لحياتى نظاماً ، ولا لمستقبلى خطة ، لا إرادة ولا رجاء . . . إنى أمضى وسط تيار الحياة إلى حيث يحملنى وأما هى : فلها الله ؟ !) (١) .

ومن حيث رومانسية القصة ، وشخصياتها السلبية غير الإيجابية ، والحدث غير المعقول فيها الذى يبتعد عن الصدق والواقعية ، فهى عناصر متوفرة فيها إلى أبعد حد . فضلا عن أن الكاتبة أفاضت فى بداية القصة فى الحديث المباشر عن نفسها ، وعن علاقتها بـ « يوسف » البستانى ، الذى استغرق أكثر من ثلث حجم القصة القصيرة . ولا نكاد نشعر أن بالقصة شيئاً من ريفنا المصرى الحقيقى ، وفلاحنا الكادح الذى جهدت الكاتبة فى الدفاع عن حقوقه كما تصورتها ، والمطالبة بإصلاح أحواله الصحية والتعليمية وغيرها ، فالبستانى الفقير قضيته الأساسية فى نظرها هى « الحب » وشغله الشاغل هو « زهرة » التى يختلف إليها ويطيل الجلوس معها والاستماع إلى مأساتها ومشاركتها آلامها ، ثم لا يفعل شيئاً – أى شىء – على الإطلاق ، لا من أجل تخليص حبيبته مما هى فيه ، ولا من أجل تخليص نفسه من عذابها وآلامها ، لأن الكاتبة لم ترد إلا أن يكون سلبيًّا موجوعاً مكلوماً مشلولاً ، لا إرادة له ، كما أن « زهرة »

(١) « الريف المصرى » – ابنة الشاطئ – مكتبة ومطبعة الوفد ١٩٣٦ – ص ١٧٠ وص ١٧١ .

لا حول لها ولا قوة . أما عن المشاكل الواقعية التى يعانى منها « يوسف » أو التى يشقى بسببها والد زهرة فلا قيمة لها فى نظر الكاتبة .

والقصة الثانية فى الكتاب (ين نارين) تدور فى نفس الدائرة ، مع كونها أبعد ما تكون عن القصة القصيرة إذ تفتقر إلى الكثير من عناصر القصة الفنية القصيرة . تقوم الكاتبة بتلخيص سريع لحياة بطلة القصة ، الفتاة الثرية التى أحبت شاباً مكافحاً ، رفضه أبوها المتلاف زوجاً لها ، لأنه ليس فى مثل ثرائه وغناه ، وتحل بالأب ضائقة مالية تهز كيانه المادى ، فيبيع قصره لعجوز غنى ، بينما يتقدم إليه الشاب مرة أخرى وقد تحسنت حاله نوعاً إنقاذاً للأسرة ، فإذا به يواجه بأن الأب يرغب فى تزويج ابنته من الكهل لأنه سيرد إليه أرضه وثروته . وتشعر الفتاة بأنها ين نارين : نار استعطاف أبيها ، وبكاء أمها ، وأخيها الطفل ، مشجعين إياها على قبول الصفقة وإنقاذ العائلة ، ونار حبها « حسين » الذى أخلص لها وتحمل له فى قلبها أطهر عاطفة وأصدق حب !

والكاتبة تسرد لنا هذه القصة فيما يقرب من اثنتى عشرة صفحة ، بشكل تقريرى إنشائى لا حيوية ولا حركة ولا تدفق فيه ، ثم تختتم القصة برسالة تقع هى الأخرى فى تسع صفحات تؤكد فيها وقوفها إلى جانب الحب ، وتلوم الأب والأم معاً ، وتعنف سلوك الأب ورغبة الأم (وبعد فأنا أنزهك عن النظر إلى تلك الثروة الطائلة التى أضعتها عليك وما زلت أزيحها بيدى بعيداً عنك . . . لك من أشعة الشمس ساعة الغروب ، تشهدينها وفى نفسك غبطة وفى قلبك حياة ، ما يغنيك عن أكوام مكدسة من الذهب ، لا تستطيع أن تسكب فى قلبك قطرة واحدة من الحياة ؟ . . لك من ضوء القمر الفضى اللامع ، تستقبلينه فى ظلام الليل وأنت فى غمرة من السعادة النفسية ، وفيض من جمال الحياة ، ما يغنيك عن كثير من المال ، تبيعين به حرارة الحياة وحياة الهدوء . . . هى أكلات ثلاث ياعزيزتى ، لاطاقة لمعدتك على تحمل أكثر منها ، وهى سترة واحدة لا تتفاوت فى تأدية الغرض سواء كانت من نسيج الذهب أو القطن فماذا وراء زواجك بالغنى يا أختاه ؟ ثقى أن مكاناً عزيزاً يعده لك زوجك المثقف فى قلبه خير من قصر فخم يشيده لك هذا السكير من ذهبه ، وأن زهرة صغيرة يهديها لك زوجك رمزاً لإخلاصه وحبه ، أسمى من عقد من أثمن الجواهر يخنق به الآخر عنقك دليل إعجابه ، وثمناً لما تمنحينه من حياة . إن بريق عينى « حسين » ، المملوءتين حياة وطهارة ووفاء ، أعز من بريق الذهب ، ترينه لتذكرى فى حسرة أليمة ، أنه أضاع سعادتك وسلبك راحة البال وصدق اليقين .)[١]

بهذا الأسلوب الخطابى غير المقنع تناولت الكاتبة عرض المشكلة التى واجهت بطلة القصة وحاولت أن تبدى وجهة نظرها فيها بإفاضة . لكنها لم تتعمق الشخصية ، ولم تبرز جوانب الصراع الذى يعتمل فى أعماقها ، وأبعاده ، وتأثيره فى سلوكها وتصرفاتها وأقوالها ، وانعكاس ذلك كله على شخصية

(١) «الريف المصرى» - ابنة الشاطئ - مكتبة ومطبعة الوفد ١٩٣٦ - ص ١٩٠ - ص ١٩١ .

« حسين » الفتى المثالى الذى فرضته الكاتبة فرضاً دون أن تقنعنا بإمكانية وجوده بالريف المصرى وبهذه البساطة . وشخصية « حسين » هنا أقرب إلى شخصية « يوسف » البستانى المستسلم القانع الراضى بقدره وقضائه ؛ كما أن الفتاة أشبه بـ « زهرة » بطلة القصة السابقة ، سلبية ، يائسة ، تترك مصيرها يتقرر بيد غيرها ، ولا شيء فيما أضفته الكاتبة عليها من صفات يوحى بأنها إيجابية بأى صورة من الصور.

ولئن كانت الكاتبة قد قدمت لقصتها بمقدمة طويلة ، تبغى من ورائها الإيهام بأن قصتها حقيقية وواقعية ، وأنها تنقل عن الموجود فى الخارج بحذافيره ، فإن القصة فى حد ذاتها لم تقنع القارئ بفن وحذق ومهارة بأن شيئاً مما عالجته محتمل حدوثه أو من الممكن أن يقع بالفعل فى ريفنا المصرى . (وها أنذا اليوم أسجل قصة لم يسدل عليها الستار بعد ، ويغنيها عن البلاغة أنها كمثيلاتها التى توضع بالنسبة للتسلية ، بل هى حقيقة تقع حوادثها الآن فى ريف مصر ، وعلى المسرح تقف البطلة الصغيرة حيرى تنتظر إسدال الستار ونهاية المأساة . هى قصة حقيقية تمثل جشع الآباء – أعنى البعض منهم – وضعف الفتيات ، وتحكم المادة فى الحياة تحكماً مرًّا مؤلماً ؟) (١) ، وهذه الطريقة يلجأ إليها أولئك الذين لا يقدرون على التعمق فى الواقع ، والنظر إليه بموضوعية وجدية ، ثم تقديمه وتصويره فى عمل فنى يخلو من الافتعال والاختلاق والتزيد.

وإن الناظر فى أغلب القصص القصيرة التى كتبتها المؤلفة حول الريف المصرى والفلاح المصرى فى « الرسالة » و « الهلال » بعدئذ ، سيجد أنها لا تخرج عن هذه الدائرة ذاتها ، ولا تكاد تتخطى نفس المحور أو تتجاوزه من حيث رومانسيتها وخطابيتها ، واحتفالها بالشخوص السلبيين الذين يمثلون بعض القيم الهابطة التى تكاد تكون خاصة بالريف المصرى لتمكنها من أهله وانطلاقها فى أذهان الريفيين وعقولهم تمارس نشاطها بحرية : كالتواكل والاعتقاد فى الخرافات ، وعدم الإيمان بالعلم ، والاكتفاء بالغيبيات ، والاعتماد فى تقويم الإنسان لا بمقياس العمل والإنتاج ، وإنما بالمقياس الشخصى أو العائلى ، أو بمعيار الطبقة التى ينتمى إليها الشخص أو المكان الذى ولد ونشأ فيه . أما من حيث فنية القصة القصيرة واكتمالها واستوائها فإنه شيء لم يتوفر فيما كتبته الكاتبة عن الريف ، وفيما خلّفته من قصص كانت تسميها وتطلق عليها اصطلاح « القصة القصيرة ».

وتظل هذه الصورة عن الريف المصرى وفلاحيه ثابتة ومطبوعة لفترة طويلة من الزمن فى كتابات الذين تصدوا للريف ، إن فى شكل صور أو قصص قصيرة . من ذلك أن محمد زكى عبد القادر كتب مجموعة من الصور عام ١٩٤٩ لا تخرج عن كونها انطباعات مدنى يعيش فى « المدينة » ويختلف إلى القرية بين حين وحين ، إذ تعبر عن أحاسيس ومشاعر الكاتب ، وانعكاس صور الطبيعة على نفسه الشفافة ؛ وهى فى معظمها مكتوبة بأسلوب رشيق أكثر شاعرية وتسلسلا من الأسلوب الذى كانت

---

(١) « الريف المصرى » – ابنة الشاطئ – مكتبة ومطبعة الوفد ١٩٣٦ – ص ١٧٢ – ١٧٣ .

تكتب به ابنة الشاطئ عن الريف . وهما إن اتفقا فى شىء فإنما يتحدان فى كون كتاباتهما أساساً تستند إلى الخيال وتحلق فيه ، وتنفصل عن الواقع انفصالاً كبيراً . كما أنهما لم يتناولا الريف من الداخل ومن الأعماق ، بل احتفلا بالسطح ، وفرضا عليه نماذج يشك فى وجودها به أصلا . وعبرا عن المآسى العاطفية والقلبية بلغة تذوب رقة وحناناً . وذلك بالإضافة إلى الطبيعة كعنصر لم يغفله أى منهما .

يقول محمد حسين هيكل فى مقدمة (صور من الريف) لمحمد زكى عبد القادر ، عما أثارته من ذكريات فى نفسه : (أليست هى ذكرى الطبيعة البارعة التى ألهمت الموسيقى موسيقاه بخفيف شجرها ، وغناء طيرها ، وترانيم أبنائها بما تتنفس عنه عواطفهم البريئة الساذجة ، والتى ألهمت المصور صوره بأشجارها الباسقة ، ونباتها اليافع ، وجداولها وغدرانها ، وحيواناتها الجميلة السعيدة كما ألهمت الكاتب قصصه وأقاصيصه - يجعل من هذه الطبيعة إطارها ومن أبناء هذه الطبيعة أبطالها ؟ أولا تتجدد كلما غابت شمس ، أو بزغ قمر ، أو تغيرت فصول السنة ، أو جادها النيل المحسن بفيضانه ؟ ! أولا تحدث نجومها اللامعة ، فتبعث إلى نفس الساهر من أبناء الريف من معانى الأزل والأبد مالا يحدث به شىء غيرها ؟ !) (١)، فالنبات والأشجار والجداول والغدران والحيوانات « الجميلة السعيدة » ، والشمس والقمر والنيل والنجوم وحفيف الشجر هى كل ما بالريف المصرى ، وهى التى تشدنا إليه ، وتجعل الكاتب مبرزاً إن أشاد بها ووقف عندها وتغنى طويلا بمحاسنها ، بينما « الإنسان » ، « الفلاح » ، الذى يرتبط وجوده بهذه الأشياء المادية جميعاً ، فكأنه غير موجود وهو الذى يفعل هذه العناصر ويتفاعل معها ووجودها مرتبط بوجوده وهى نتاج عمله وكدحه أولاً وقبل كل شىء .

ثم يؤكد محمد حسين هيكل على الموضوعات الرومانسية التى تعرض لها محمد زكى عبد القادر فى صوره فيقول : (وإننى واثق من أن قراءك سيشعرون بمثل ما شعرت أنت به إذ كنت تكتب فصول هذا الكتاب . سيشعرون بما فى حياة الريف من بهجة مطمئنة هادئة لا تهز الأعصاب ولا ترهقها ، ولكنها تذهب بالنفس إلى عالم من الخيالات الجميلة التى تنبعث إلى الهواء من كل ما فى الريف من مظاهر الروعة والبهاء ، وسيرون هذا الحب الريفى المتألق على جبين كل فتى وفتاة ، يبعث جو الريف إليهما الصحة وحب الحياة والحرص على تخليدها ، وسيحزنون مثلك للحب الأسيف والأمل الذاوى والوفاء القتال ، وسيقفون معك على هذه المقابر الريفية المتواضعة تتحدث عن الموت حديث عظة وعبرة . . .) (٢) .

طبيعى أن نجد هيكل يمتدح « صور » زكى عبد القادر من هذه الجوانب فقط ، لأنها تحيى فى نفسه ذكريات أول رواية كتبها وهى (زينب) . فهو يشعر بانعطاف نفسى نحو الجو الريفى بعامة ،

---

(١) «صور من الريف» - محمد زكى عبد القادر - دار التحرير للطباعة والنشر ١٩٤٩ - ص ٦ .

(٢) «صور من الريف - محمد زكى عبد القادر - دار التحرير للطباعة والنشر ١٩٤٩ - ص ٧ .

ويشير إلى أن الريف كان البيئة الأولى التى استمد منها موضوع روايته . كذلك فإنه يحس إحساساً قويًّا بأن اهتمامات زكى عبد القادر لا تقل بحال من الأحوال عن اهتماماته ، وكأن الفارق الزمنى الكبير بين (زينب) ١٩١٢ و (صور من الريف) ١٩٤٩ لم يحدث تأثيراً لا على الريف بذاته ، ولا على الحياة المصرية بعامة . فالريف فى ١٩٤٩ عند زكى عبد القادر هو هو ، ونظرته له لا تختلف عن نظرة هيكل له فى ١٩١٢ . لذا فإن الدارس لمقدمة هيكل من ناحية ، ولصور محمد زكى عبد القادر من ناحية أخرى ، سيلاحظ أنهما معاً شغوفان بالطبيعة ، والمناظر الريفية والهواء العليل ، والأرض الخضراء المنبسطة المنمقة تنميقاً إلهيًّا لعبت فيه ريشة القدر التنميق الأكبر .

كما أن المقدمة ، والصور ، تبعدان عن الريف الحقيقى بعداً جعلهما تنظران إليه فقط من خلال الرؤية الرومانسية التى لا تتعمق الواقع ولا تهمها معرفة الحقيقة ، ولا تشعر بمأساة « الفلاح » فى قرانا ، وإنما يكفيها التشدق بحياته البسيطة الهادئة الناعمة فى الحقل أو فى البيت . فالفلاح طيب ، ساذج ، سهل ، سمح ، خجول ، راض ، سلبى . ومع كل ذلك فإنه أسعد الناس طرًّا كما يقول الرومانسيون . وليست هذه هى الصورة الحقيقية للفلاح فى أرضنا ، لأنهم نظروا إليه من عل . !

* * *

وبما أن الإقطاع هو العدو المباشر للفلاحين وبالتالى للمجتمع كله ، كان على الثورة أن تضرب أول ما تضرب من أجل تحرير الفلاح . ومنذ اليوم الأول للثورة وسجل أعمالها يشير إلى هذه الحقيقة (٢٦ يوليو طرد الملك رأس الإقطاع – ٣٠ يوليو إلغاء الألقاب وخلع هالة القداسة من آلهة الريف – ٢ أغسطس العفو عن المتهمين بالعيب فى الذات الملكية – ٤ أغسطس التطهير وقانون الكسب غير المشروع – ٩ سبتمبر الإصلاح الزراعى) . فالإصلاح الزراعى ليس الاستيلاء على الأراضى الزراعية الزائدة عن الحد الأقصى ، وليس توزيع هذه الأراضى على صغار الزراع فحسب ، بل إنه ثورة اجتماعية واقتصادية وفكرية وأخلاقية ، لا فى المناطق التى تخضع لقانون الإصلاح الزراعى فقط وإنما فى شتى أنحاء الريف كله .

أبعد من هذا أن الفترة السابقة على ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، وصدور قانون الإصلاح الزراعى الأول ، كانت تشهد بين حين وآخر ظهور دعوات وفكر تقدمية جديدة تطالب بالتغيير الجذرى لعلاقات الإنتاج الزراعية السائدة فى الريف . ومنذ بداية الحرب العالمية الثانية وفى أعقابها أخذت كتابات المفكرين ودراساتهم فى هذا الموضوع تتوالى وتتوالى بصورة ملفتة . وكلها تركز على التناقض الطبقى فى الريف ، والصراع الاجتماعى المستتر فى أعماقه لأسباب اقتصادية مادية ، ثم تحاول وضع حلول علمية موضوعية وواقعية للمشكلات الحقيقية التى يعانى منها الريف المصرى .

وقد صدرت بعض البحوث والدراسات الجادة التى تصدت لهذه القضايا ، أو طرفاً منها ،

أو جزئية من جزئياتها . منها على سبيل المثال : (الحالة الاجتماعية فى مصر : عيوبها وطرق علاجها) لمصطفى محمود فهمى المحامى ١٩٤٠ ، (الإصلاح الزراعى : الملكية . الإيجار . العمل) لمريت غالى ١٩٤٥ ، (مشكلات مصر بعد الحرب) حسن عكوش ، محمد مصطفى الفيشاوى ١٩٤٥ ، (مشكلة الفقر) لمحمد عبد الرحيم عنبر ١٩٤٠ ، (مشكلاتنا الاجتماعية) للدكتور راشد البراوى ، والدكتور دولار على ١٩٤٨ ، (تاريخ مصر الاقتصادى والمالى فى العصر الحديث) للدكتور أمين مصطفى عبد الله ١٩٥١ . وكل هذه المؤلفات فى تعرضها للريف المصرى وقضية الفلاح الكادح به كانت تتناولها تناولاً أبعد ما يكون عن اليوتوبية والرومانسية .

يرى الدكتور راشد البراوى (أن مشكلة الفلاح هى فى الواقع مشكلة مصر بجميع طبقاتها وطوائفها وهيئاتها ، وذلك لسبب بسيط جداً وهو أن الحياة الاقتصادية كل لا يتجزأ وعناصرها المكونة لها متصلة متشابكة بمعنى أن كل عنصر يؤثر فى الآخر ويتأثر به)(١) . وأن المشكلة تنحصر فى (أن نهيئ للفلاحين الظروف المادية الملائمة أو الظروف الاقتصادية إن شئتم ، لكى يزاولوا الإنتاج السليم ويكسبوا عيشهم اللائق ، وبذلك يتمكنون من إشباع مطالبهم المادية والاجتماعية بأوسع ما تنطوى عليه هذه العبارة من معنى)(٢) ، ثم ينتقل إلى مسألة يذهب إلى أنها شائكة (وهى تتعلق بتوزيع الأراضى الزراعية ، فأود أن أقول بصراحة إن هذا النظام فى حاجة كبيرة إلى التعديل الذى يسترشد بمبادئ العدالة والمصلحة العامة كذلك) (٣) .

وعن سوء توزيع الملكية الزراعية والمطالبة بالحد من الملكيات الكبيرة وإتاحة الفرصة للفلاحين أن يملكوا يتحدث مؤلفا كتاب (مشكلات مصر بعد الحرب) قائلين : (الملكية الزراعية فى مصر ليست موزعة توزيعاً عادلا ، وتطورات الحياة الاجتماعية بعد الحرب تقتضى إعادة النظر فى توزيع الثروة العقارية فى البلاد . . وإذا كان الدستور ينص على حماية الملكيات الصغيرة والتوسع فيها وفرض الضرائب الباهظة على كبار الملاك واستخدام هذه الضريبة فى استصلاح الأراضى البور وتوزيع الإقطاعيات الزراعية على صغار الفلاحين لتشجيع الملكيات الصغيرة وإيجاد التوازن بين الثروات ، وبذلك نكون قد وفقنا بين مصلحتين ؛ حماية الملكية القروية من ناحية ، وتوزيع الثروة العقارية توزيعاً عادلا من ناحية أخرى ، فإنه من أحط الظواهر الاجتماعية هذا التفاوت الشاسع بين الطبقات فى مصر وتمتع نفر قليل من كبار الزراع بالضياع الواسعة وحرمان السواد الأعظم من الشعب ، وهم طبقة الفلاحين من النزر اليسير الذى يكاد يكفى قوت أسرته . فإن كيان الأمة قائم على سواعد صغار الفلاحين ،

---

(١) و(٢) و(٣) « مشكلاتنا الاجتماعية » – د . م راشد البراوى ، د . دولار على – النهضة المصرية ١٩٤٨ ص ٢٥ وص ٢٦ وص ٢٩ . وانظر أيضاً « تاريخ مصر الاقتصادى والمالى فى العصر الحديث » د . أمين مصطفى عبد الله – الأنجلو المصرية ط ١ /٥١ – ص ١٥٧ و١٥٨ .

فهم مصدر خيراتها فى السلم وحصن دفاعها فى الحرب . وأن الانقلابات الاجتماعية والمذاهب المتطرفة كانت أبداً نتيجة اختلال التوازن فى توزيع الثروات والفارق الشاسع بين الطبقات)[١] .

حول نفس الفكرة التى تدعو إلى تقليم أظافر كبار الملاك الزراعيين ، والاهتمام بتمليك صغار الفلاحين ، يدور مقال الدكتور أحمد حسين المنشور فى مجلة (المصور) والذى يضع فيه مقترحات محددة من أجل نشر الملكيات الزراعية الصغيرة ، والقضاء على كل ما يؤدى إلى التفرقة الشاسعة بين الطبقات الاجتماعية فى ريفنا المصرى ، وينهى مقاله بقوله : (لقد مضى الوقت الذى كان ينظر فيه بعين الرضا إلى الملكيات الزراعية الواسعة التى تقوم على استغلال عمال الزراعة كوسيلة من وسائل الاستعمار . والعالم كله يسير نحو تحقيق العدالة الاجتماعية . ولقد سبقتنا الكثير من البلاد التى تشابه ظروفنا – كرومانيا والمجر وتركيا وغيرها – إلى التدخل لتصحيح توزيع الملكية بالحد من الملكيات الواسعة وتمليك صغار الفلاحين . . فعسى أن نوفق إلى اختيار الطريقة التى تتفق وروح العصر ، بدلا من التشبث بالقديم ومعاندة التيار المتزايد الذى قد نعجز عن رده فيجرفنا فى طريقه)[٢] .

وكتبت مجلة (آخر ساعة) عن الريف المصرى فى الصعيد ، وكيف أن التناقض يبلغ ذروته ، حيث يشقى الفلاح العامل من أجل كبار أصحاب الملكيات : (فى صعيد مصر عدد من الأسرات الكبيرة الغنية وعدد من الدوائر ومن كبار أصحاب الأملاك ، وبين هؤلاء وهؤلاء تجتمع عشرات الآلاف من الأفدنة . وفى منطقة نفوذ هذه الدوائر وكبار أصحاب الأملاك يعيش مئات الألوف من صغار المزارعين والفلاحين الذين لا يملكون سوى فأسهم وجلبابهم الأزرق ، والذين يحيون – بكل معنى الكلمة – للأرض وعلى الأرض التى يعيشون عليها . فهم يستأجرون الفدان أو الخمسة أو العشرة الأفدنة من الدائرة أو المالك الغنى الكبير ، لكى يخرجوا من عامهم الزراعى بإيراد قدره بضعة جنيهات قد لا تزيد على العشرة هى الفرق بين ما دفعوه إيجاراً فى الأرض وبين ما قبضوه ثمناً للمحصول . والسبب هو الإسراف أو التحكم أو التعسف من جانب الدوائر وأصحاب الملاك فى تقدير الإيجارات . . أبناء الصعيد لا يجدون فى الصعيد قوت الكفاف بسبب تحكم كبار أصحاب الأملاك وإسرافهم فى تقدير الإيجارات وفرض هذه الإيجارات على مزارعهم من صغار الفلاحين)[٣] .

ولم تقف تلك الكتابات عند حد تناولها للنظام الإقطاعى والعلاقات التى تسود فى ظله ، ومحاولتها

---

(١) « مشكلات مصر بعد الحرب » – حسن عكوش ، محمد مصطفى الفيشاوى – ط ١ / ١٩٤٥ – ص ٢٨ .

(٢) « المصور » – العدد ١١٠٨ – ٤ يناير ١٩٤٦ – ص ٤ مقال : (لتحقيق العدالة الاجتماعية : كيف يصبح صغار الفلاحين ملاكاً) .

(٣) « آخر ساعة » – العدد ٣٠٧ – ١١ /٨/ ١٩٤٠ – ص ٢ مقال (فلاح الصعيد يتعب ويشقى من أجل كبار أصحاب الأملاك) .

وضع الحلول العلمية لتغييره والقضاء على مساوئه ، وإنما ينقد بعضها الطريقة التى يعامل بها رجال الإدارة والبوليس الفلاح المصرى ، وكيف أنهم لا يقيمون له وزناً ، وينكرون عليه شخصيته ويعتبرونه شخصاً غير واجب احترامه ، أو أنه لا يحتسب من « الهيئة الاجتماعية » كما كانوا يقولون ، مما قد يدفعه إلى عدم الشعور بأى حب للدولة أو للحكومة القائمة ، ويفقده الإحساس بالعلاقة الوثيقة التى بين الفرد والدولة ، لأنه مهان مضطهد ولا شخصية أوكرامة أوحرية له : (لا يليق ونحن فى القرن العشرين وفى عصر الحرية والدستور والعلم أن تعامل الإدارة الفلاح المصرى هذه المعاملة التى فيها اعتداء على حقوقه المدنية والسياسية ، رعاية حقوق الفلاح الدستورية منوطة برجال الحكومة فيجب على أولياء الأمور أن يشددوا كثيراً فى منع مثل هذه الاعتداءات على حرية الفلاحين وعلى حقوقهم لأن التمادى فى الاعتداء يقتل فى نفوس الفلاحين كل عاطفة نحو وطنهم ونحو أولياء أمورهم وفى هذا من الضرر ما فيه . يجب أن يشعر الفلاح أن له حقوقاً وله كرامة وله شخصية وأن الموظف مأجور للعناية بصحته وبماله وبأمنه)[١] .

ولعل أهم تلك الكتابات وأعظمها شأناً عن الريف المصرى فى فترة ما قبل ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، مؤلف صغير الحجم عن (الإصلاح الزراعى) لمريت غالى ، صدر فى مايو ١٩٤٥ ، قنن فيه كاتبه لمشروع إصلاح زراعى يعالج التناقض الموجود فى الملكية الزراعية ، ويضع الحدود العادلة لها ، على أساس من الدراسة الفعلية الموضوعية المستندة إلى إحصائيات دقيقة ، وتحليل عميق للحياة الزراعية ، ولطبيعة المجتمع الريفى فى القرى المصرية . فضلا عن أنه وضع أربعة مبادئ أساسية تساعد على تحقيق هدفين رئيسيين ، أولهما رفع مستوى المعيشة لدى المزارعين فى حدود الأرض الضيقة والزراعة المحدودة ، وثانيهما إيجاد طبقة من صغار الملاك الزراعيين ، يرى أنهم عامل قوى فى نهوض الأمة واستقرار الدولة . ويفطن الكتاب إلى أهمية أن تكون الكتابة عن الريف واقعية لا خيالية تعتمد على الواقع الفعلى بأرقامه ولغته وإحصائياته وبياناته والتعرف إليه عن قرب (وإذ نؤكد هنا ضرورة الإصلاح الزراعى كجزء هام من برنامج النهضة القومية ، لا نتكلم بلغة الشعور والاستعطاف بل بلغة الواقع والواقع وحده ؛ ولا يقودنا فى هذا بعض النظريات السياسية أو الاجتماعية أيًّا كان مصدرها ، وإنما تقودنا الظروف الخاصة بنا ومصلحة بلادنا مجردة عن أى اعتبار آخر . . .)[٢]

كان طبيعيًّا أن تتجه حركة الفكر إذن نحو الواقع كنتيجة طبيعية لحركة المجتمع كله فى مصر ، والمجتمع العالمى بأسره بعد الحرب العالمية الثانية . وأصبح رفض اليوتوبيا والحلم واللاواقع ديدن الكتابات التى كانت تصدر عن مفكرين واعين حريصين بالفعل لا بالقوة على تغيير المجتمع وإعادة

---

(١) « الحالة الاجتماعية فى مصر : عيوبها وطرق علاجها » - مصطفى محمود فهمى المحامى ط ١ / ١٩٤٠ - ص ٨٠ .

(٢) « الإصلاح الزراعى : الملكية - الإيجار - العمل » - مريت غالى - ط ١ / ١٩٤٥ - ص ١٣ .

بنائه وتحطيم الهوة التى تفصل بين طبقاته . وأجمعت كلها على أن الريف والقرية والفلاح تكاد تمثل الغالبية العظمى من العاملين فى المجتمع ، كما استشرفت إلى نظام اجتماعى عادل ، ونظام اقتصادى يحقق المساواة المادية بين الجميع ، وسعت نحو وضع تخطيط علمى مدروس حاولت فيه أن تبنى على أساس من الواقع ودراسته بتخلفه وتبعيته وتناقضاته ، وليس على أساس استيراد نظريات وفلسفات نبعت أو طبقت فى بيئات تختلف عن بيئتنا ؛ فكراً وحضارة واقتصاداً وسياسة وتاريخاً وطبقات .

ومهما يكن من أمر ، فإن تلك الكتابات تدل دلالة واضحة على أن المفكرين أخذوا ينظرون إلى الريف المصرى نظرة جد مختلفة وجديدة ، عمادها الفهم السليم ، والإدراك الواعى . والإحاطة الشاملة بكل ظروفه وملابساته ، والعوامل الجذرية التى أدت إلى انهياره ، والصراع الطبقى الذى بلغ أشده وعبر عن نفسه قبيل ثورة ١٩٥٢ ؛ إذ حدثت فى بعض مناطق الريف حوادث تشير إلى هذا الشحن الثورى من أهمها الحادث المعروف فى عام ١٩٥١ بثورة الفلاحين فى قرية « بهوت » الواقعة فى إحدى المناطق التى تملكها أسرة البدراوى . وكذلك (الثورة الفلاحية التى حدثت فى أملاك الأمير محمد على وتدخل البوليس حينئذ لسحقها)(١) .

وسط هذا الجو الواقعى الفوّار المتحرك ، الذى يرفض كل صور الرومانسية والكتابات اليوتوبية التى لا تعبر عن الحقيقة والواقع وإنما توغل فى الوهم وتسرف فى الخيال ، تأتى قصص محمد عبد الحليم عبد الله القصيرة التى تناول فيها ريفنا المصرى وفلاحنا المناضل فى أرضه صباح مساء . ومن حسن الاتفاق أن عبد الرحمن الشرقاوى بدأ ينشر روايته الواقعية الأولى (الأرض) فى الفترة التى طفق عبد الحليم عبد الله يكتب فيها قصصه القصيرة . فالأرض تصور ريفنا والصراع الطبقى فيه ، والفلاح المصرى الذى تنهشه مجموعة مصالح الطبقات المستغلة ، ابتداء من الباشا وناظر الزراعة والعمدة وشيخ البلد ، حتى البقال الذى يتطلع نحو تسلم إدارة القرية بعد العمدة . وعالج فيها كذلك المشكلات الحقيقية التى ترتبط بالأرض والتراب والحدود والرى وما شابه ذلك . وليس من شك فى أن كل ما قرأناه من كتابات صدرت قبل الثورة ، أو فى السنوات الأولى لقيامها كانت بمثابة الإرصاهات القوية التى مهدت الطريق للثورة كى تعالج قضايا الريف بشكل واقعى وإيجابى وفعال .

أما الكاتب الذى تكاد قصصه القصيرة تنحصر فى « الريف » فإنه « محمد عبد الحليم عبد الله » ، الذى نشعر فى أغلب قصصه القصيرة بهيمنة الجو والطابع الريفى عليها ، وإن دار بعضها فى أماكن بالمدينة أو بإحدى عواصم المديريات (طنطا – المنصورة – كفر الشيخ ثم القاهرة والإسكندرية) فإنها دائماً أبداً تحمل طابع الريف والفلاحين . ففى المدينة نجد الموظف ريفيًّا جاء من القرية وحيداً

(١) «ثورة ٢٣ يوليو وأصولها التاريخية» – د . محمد أنيس – د . السيد رجب حراز – دار النهضة العربية – ط ١ /١٩٦٥ – ص ١٥٨ .

أو بصحبة أولاده ، واتصاله بالقرية لا ينقطع ولا تنفصم عراه ، فى كل أسبوع مرة أو مرتين . والطالب الذى يتلقى العلم بالمدينة هو أصلا من الريف نزح إلى المدينة لخلو قريته من المدرسة الثانوية أو الجامعة . ومعظم طلاب الكاتب يدرسون فى المرحلة الثانوية . أو أنه فلاح من القرية ذهب ليؤدى عملا مؤقتاً فى المدينة ثم يعود . أو ربما كان فلاحاً راح إلى المدينة لتأدية شهادة أمام إحدى محاكمها (الرخيص الغالى)(١) . وهكذا فإن الريف يسيطر على الكاتب فى الكثرة الغالبة من قصصه القصيرة كما تدور أحداث أكثر من خمس روايات طويلة أبدعها فى القرية المصرية .

وليت محمد عبد الحليم عبد الله أوقف كل حياته على تصوير الريف والتعبير عنه فى كل ما كتب رواية أو فى قصة قصيرة ، على نحو ما فعل شاعر الريف الأمريكى « روبرت فروست » الذى امتزج حب الريف بدمه ، وبكل نسمة من حياته ، فأوقف نفسه على تصوير الريف بقلمه . وعاش عمره الطويل فى الريف الأمريكى على شاطئ الولايات المتحدة الأمريكية الشرقى فى مزرعته وبين أشجاره . وظل أميناً وفيًّا للريف ، عاملا فيه حتى قضى فيه عن شيخوخة سعيدة عام ١٩٦٣ وقد أشرف على التسعين من عمره . وكذلك فعل الكاتب اللبنانى « فؤاد سليمان » الذى يلتقى مع فروست عند حبه للريف والطبيعة بكل ألوانها لأنه عاش معها بالروح والجسد فكانت عشرتها زاد روحه وقلمه .

ومحمد عبد الحليم عبد الله بدأ سيل القصة القصيرة عنده ينهمر بغزارة منذ عام ١٩٥٢ فى مجلة « الرواية » ثم « روز اليوسف » و« الجمهورية » و« الرسالة الجديدة » و« المصور » و« الثورة » و« حواء الجديدة » و« الشعب » وغيرها من الصحف والمجلات .

ويعنى هذا بعض الوجوه أنه كتب عن الريف فى قصصه القصيرة فى فترة كان المجتمع المصرى كله يمر بمرحلة تحول فى شتى الميادين : الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والفكرية . وكانت الثورة قد أعلنت مبادئها الستة التى تنطلق فى حد ذاتها من وجهة نظر كلية شاملة تدرس الواقع فى كليته وعموميته وشموليته ، وذلك من أجل إحداث تغيير جذرى أساسى فى جوانب المجتمع بأسرها . كما تميز الأهداف الستة بالواقعية تعبيراً عن حاجة عميقة عند المواطن المصرى ، وعن مصلحة تمسه مباشرة . ثم أنها حددت معالم الطريق أمام ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ .

يدل هـذا على أن قصص محمد عبد الحليم عبد الله القصيرة عن الريف المصرى قد كتبت فى ظل ظروف متغيرة ومجتمع تتصاعد حركته . بل إن المناخ العام أخذت تشيع فيه مجموعة جديدة من القيم الصاعدة التى تقدس العمل وتحترم العاملين ، وتجل الطبقة الأكثر عدداً والأطول حرماناً ومعاناة من قهر الإقطاع وظلم الدولة . وتمثل هذا فيما ارتأته الثورة من ضرورة توجيه أولى ضرباتها لتحالف الإقطاع والرأسمالية المستغلة . ومن ثم كان قانون الإصلاح الزراعى أول عمل فى هذا الشأن . فإذا كان « الفلاح »

(١) « المصور » – العدد ١٦٥٧ – ١٣/٧/١٩٥٦ – ص ٦٢ .

هو العمود الفقرى للشعب وللثورة معاً ؛ فإن الإصلاح الزراعى هو العمود الفقرى للفلاح وللثورة وللشعب المصرى فى وقت واحد . وهو أهم إصلاح جوهرى جذرى تم فى التاريخ القديم والحديث على حد سواء . فقد أدركت الثورة منذ البداية أن القضاء على الاستعمار يستلزم استئصال الاحتكار الإقطاعى للأرض . لذا كان لزاماً على من يتصدى للثورة الاجتماعية أن يضع نصب عينيه قضية الفلاحين ؛ فهى قضية الثورة الديموقراطية التحررية . وهى قضية الوطن بمجموعه .

لكن الدارس لقصص محمد عبد الحليم عبد الله القصيرة التى كتبها عن ريفنا وفلاحه وأرضه وترابه وعلاقاته وقيمه ، سوف يجد أنها كانت على النقيض تماماً مع كل الذى ذكرناه . تناقض الدعوة والفكرة التقدمية الثورية ، وترفض الواقعية ، وتجنح مباشرة إلى الرومانسية . وإذا كانت هذه القصص القصيرة نتاج المرحلة الحضارية السابقة لهان الأمر والتمست للكاتب آلاف الأعذار والمبررات ، بيد أنه كتبها إبان مرحلة حضارية جديدة ، أفسحت المجال أمام كل تعبير حر ، وكل تصوير واقعى وحقيقى وصادق ، نظراً لما يمكن أن يلعبه الفن والأدب الصادقان من دور فى تثبيت قيم جديدة متطورة ، والعمل على تحطيم قيم أخرى قديمة ورجعية ومتخلفة .

والواقع أن لمحمد عبد الحليم عبد الله قصصاً اختار لها بيئة المدينة وإنسان المدينة ، إلا أننا سوف نركز على قصصه التى تناول فيها ريفنا المصرى على وجه التحديد . لغلبتها على إنتاجه فى القصص القصيرة من ناحية ، ولتكرار حديثه عن الريف وحبه له وتردده عليه ، وأنه يهرع إليه حينما يريد الكتابة من ناحية أخرى ، ثم لأن أسلوبه فى تناول الريف لا يتباين مطلقاً وأسلوبه عند التعرض لشخوص وأحداث ووقائع تدور فى بيئة المدينة . فالوصف ، والحوار والسرد ، والاهتمام بالمشكلات العاطفية ، واختيار النماذج السلبية ، والشخصيات المريضة ، والاحتفال بالمفاجآت والفواجع ، وكذا الهدف الإصلاحى ، وكثرة الحكم والنصائح بقصد الوعظ والإرشاد وإعطاء الدروس الأخلاقية . كلها ظواهر تتوفر فى قصصه القصيرة التى يعبر فيها عن الريف والمدينة معاً .

فقصص محمد عبد الحليم عبد الله القصيرة كتبت لهدف إصلاحى وعظى . لذا فإنه قلما تخلو قصة منها من مجموعة من الحكم والمواعظ والأقوال المأثورة ، يبثها الكاتب بلا داع على الإطلاق ، تأتى هكذا بين السطور ، أويضعها فى صدر القصة أو فى خاتمتها ، أما أثناء السرد فإنها تتعدد وتتعدد بشكل يضعف السياق ، نظراً لكثرة عددها فى كل قصة من قصصه القصيرة . ينسحب هذا على قصصه الأولى والأخيرة على حد سواء . . يقول فى قصة (النسيان) : (تطلب النسيان ليس إلا صورة كبرى من صور الحب يعترف فيها المرء بهزيمة نفسه ويلتمس الطريق إلى التراجع فى خطوات تقودها الحيرة وتغشى سبيلها الدموع .) (١) ، (الطبيعة دائماً تعطى المتوسط . . تسخو وتبخل فى كل ما تفعل

(١) «روز اليوسف» – العدد ١٢٩١ – ١٩٥٣/٣/٩ – ص ٢٨ وص ٢٩ .

فتحقق لنا حالة وسطا من حيث لا نشعر . هو هذا دائماً فى أعمالنا إرادية وغير إرادية)(١).

كما نقرأ له فى قصة كتبها سنة ١٩٥٦ قوله : (نحن فى وحدتنا ننكر أصوات أنفسنا ؛ حتى لكأننا نسمعها للمرة الأولى فكأن أصواتنا قد خلقت ليسمعها غيرنا ، أى أنها ليست أشياء شخصية) ، (والضحك يستتبع الرقة كما أن الدمع يستتبع الشفقة) ، (العدل هو الحكم الأول والأخير ، ولا داعى للشفقة على إنسان لم يشفق عليك)(٢) .

وتلخص لنا حكمة أخرى مضمون قصته (ألوان من السعادة) وإن كان الكاتب قد دسها دسًّا فى ثنايا السرد : (إن الله يعطى الفقراء ألواناً من السعادة أعظم ما فيها أن الأغنياء يعجزون عن شرائها بالمال . كأن الله قد صنعها للفقراء خاصة بهم فحسب)(٣) . وفى قصة (حلاوة ونار) ثلاث حكم متجاورة : (وعندما تتخطى أمانينا إلى قمم أعلى من التى كنا نتصورها تبدأ الشكوك والمخاوف فى الظهور) و (المرأة تذرف أسخن دمعها وأغزره حين تشعر أنها مغلوبة ، أو حين يحيرها قلبها .) و (إننا نأسف على التافه من ذكرياتنا إذا بدأنا ندوسه ، كما نأسى على سقط المتاع حين تحمله عربة النقل بعد أن نبيعه)(٤) .

كذلك الحال بالنسبة لما يبثه فى قصة (الرخيص الغالى) : (إن مشروعية الأعمال وعدم مشروعيتها تختلف فى ميزان الناس ، وإذا اختل ميزاننا مرة بعد مرة تحتم علينا أن نقضى مدة معقولة حتى يعود إلينا ضبطه وحتى تغير بأيدينا من جديد «صنجاته» القديمة ، لذلك فإن الذين يهبطون المنحدر قلما يتوقفون إلا إذا وصلوا إلى الحضيض)(٥) . والباحث عن الأدلة والشواهد على ذلك سيجد أنها كثيرة جدًّا فى كل قصة من قصص محمد عبد الحليم عبد الله القصيرة . بمعنى أن الكاتب يعيد علينا سيرة المنفلوطى ليس فقط فى وعظه وإرشاده ، ولكن أيضا وبنفس الدرجة فى أسلوبه الخطابى الإنشائى ، واهتمامه الشديد بلغته ، وحرصه على أن تكون الشاعرية من خصائصه «فبين الرجلين اتفاق كبير فى الطبيعة والثقافة والأسلوب : كلاهما ريفى لم تستطع المدينة أن تنفذ إلى عظامه ، وكلاهما يتناول أشكال الأدب الحديث بنفس القلم العربى الزخرفى القديم ، إن جعله تطور الحضارة يضع شملات يستدفئ بها عامة الناس فإنه ينسجها من نفس الخيوط وبنفس الحساسية اللتين كان يستعملهما صائغ المطارف . وكلاهما شاعر نثر شعره : الأول فى مقالات ، والثانى فى روايات)(٦) .

---

(١) «روزاليوسف» ١٢٩١ - ١٩٥٣/٣/٩ - ص ٢٨ و ٢٩ .

(٢) «المصور» - ١٦٤١ - ١٩٥٦/٣/٢٣ - ص ٦٢ .

(٣) «المصور» - العدد ١٦٩٧ - ١٩٥٧/٤/١٩ - ص ٤٥ .

(٤) «الرسالة الجديدة» - العدد ٤١ - ١٩٥٧/٨/١ - ص ٢٩ .

(٥) «المصور) - العدد ١٦٥٧ - ١٩٥٦/٧/١٣ - ص ٦٢ :

(٦) «تجارب فى الأدب والنقد» د. شكرى عياد - دار الكاتب العربى ١٩٦٨ - ص ١٧٤ وص ١٧٥ .

ويجد عبد الحليم عبد الله فى الريف مجالا رحباً لصوره الرومانسية وأسلوبه الشاعرى ؛ فإذا بقصصه القصيرة التى يصور فيها ريفنا تنظر إليه نظرة وحيدة الجانب ، تجرد الواقع من حركته ، وتتغنى بالركود والجمود ، وتمجد قيمه الثابتة غير النامية أو المتطورة . وهو يكتب عن ريف ما بعد الثورة بنفس الشكل والأسلوب والروح التى يلتزمها فى كتابته عن ريف ما قبل الثورة . فالريف – فى نظره – لم يصبه أى تطور أو تجديد والفلاح هو هو . والعلاقات الاجتماعية هى هى . والطبيعة فيه هى كل شيء . والفقر والجهل والمرض ملامح أصيلة تدل عليه وتشير إليه . والفلاح يظل أبد الدهر يلقى البذور قانعاً ويحصدها فى مواسمها الثابتة شاكراً ، كما أن صاحب الأرض مبق عليها وعلى ألزامه للفلاح بالعمل فيها وربما بالاستشهاد فى سبيله . والسعادة لا تكمن فى شيء بقدر كمونها فى البؤس والفقر ، أما الشقاء والتعاسة فإنهما صفتان تلازمان الأغنياء الذين يملكون القصور والضياع . راحة البال يهنأ بها البستانى الفقير ، بينما القلق والاضطراب واللا أمان لا تخلو منها حياة السادة والمالكين .

فى قصة (شريط النور) يقول بصراحة إن البواب وزوجته يعيشان فى سعادة وارفة ، فى حين لا يحسى بهما «البك» صاحب الفيلا ، لأنهما (قرويان فيهما بركة الريف وسخاء الريف واعتماده على الطبيعة فى كل ما يطلب) ، (إن لحظات من الراحة تنسيهم متاعب العيش . لولاها – فى الحقيقة – لعجزوا عن مواصلة السير . آه . . . . يأكلون بشهية ، ويشربون بشهية ، ويضحكون بشهية ، وينامون بشهية ، وبالشهية يفعلون كل شيء . لماذا ؟ . هز رأسه لأنه وجد الجواب : لأنهم لا يعيشون إلا فى «اللحظة الراهنة» ولا تعدهم الحياة ولا تمنيهم . ولا تغشهم ولا تخدعهم . وهذه هى الميزة الوحيدة للفقر)(١) .

فالفقير هنا قانع كل القناعة ، راض تمام الرضا ، سعيد جدًّا برغم أن الكاتب أفقده كل إحساس بالمستقبل ، ولم يتعمق حياته اليومية أو جانباً منها ليقنعنا بسعادته الحقيقية ، وكأن شيئاً من تطلع وصراع وآلام ومشكلات غير موجودة على الإطلاق . فالكاتب يحافظ على الموجود ، ويبقى على كل ماهو قائم ، ولا يفكر فى ضرورة تغييره أو دفعه إلى الأمام ، إذ يتخلى عن مسئوليته وتبعته ، الأغنياء يجب أن يظلوا أغنياء لأنه يؤمن بأنهم غير سعداء ، هكذا كلهم وبلا استثناء ، والفقراء يتحتم عليهم أن يستمروا فى فقرهم لأنه يرى أن فى فقرهم غنى وفى شقائهم وفى بؤسهم هناء وطمأنينة .

والخفير فى قصة (ألوان من السعادة) يكتمل إيمانه بعناصر سعادته برغم فقره حين علم فجأة (أن الابن الذكر الوحيد بين خمس بنات لمالك هذه العزبة قد مات مصدوراً ، وأن غناه لم يستطع أن يشفيه ، وأن الأب القصير الغليظ المنتفخ العينين والبطن والعنق يمشى شارداً كأنه نصف مجنون . وأن أزواج البنات بدأوا ينظرون إلى العزبة من فوق أكتاف زوجاتهم وأن التطاحن سيبدأ عما قريب بعد أن

(١) «المصور» – العدد ١٦٩٣ – ٢٢/٣/١٩٥٧ – ص ٤٦ .

يرحل المالك . وأنه أدرك ما سيحدث مقدماً ، فأوصى بنصيب ابنه المصدور من الميراث ليكون وقفاً على معالجة المصدورين فكأنه عاش وتمتع بشبابه ،لكن كمده لم يخف وحسرته لم تنقص) (١) ، وينتهى الخفير من هذا كله إلى أن الأغنياء محرومون من السعادة إما لأنهم مرضى ، وإما لأن أبناءهم يموتون مصدورين ، وإما لأن زوجاتهم غير وفيات لهم ؛ وهذه هى منغصات الغنى ، لذا فإنه لا يريد أن يكون غنيًّا بأى شكل من الأشكال ، وإنما هو مطمئن إلى فقره وبؤسه ، لأن الله يعطى الفقراء ألواناً من السعادة أعظم ما فيها أن الأغنياء يعجزون عن شرائها بالمال ، كأنه قد صنعها للفقراء خاصة بهم دون غيرهم .

وكان من الممكن أن تعالج قضية الخفير على غير هذا النحو الرومانسى المنفلوطى الساذج ، ذلك أن الصراع الطبقى لم تتضح معالمه ، وأن ارتباط الخفير الفلاح بأرضه كان جديراً بأن ينمو فى نفسه وعقله وقلبه ، ويولد صراعاً من نوع جديد ، لا استسلاماً وقناعة ورضا ، كتلك التى رأيناها من علاماته ، علماً بأن القصة مكتوبة عام ١٩٥٧ ؛ إلا أن الكاتب نشرها فى مجلة (المصور) ، فكيف إذن يكتب عن الصراع الإجتماعى والتناقض الطبقى والتغير الذى أدرك أحاسيس الفلاح وفكره وعقله ، وانهيار أصحاب الملكيات الكبيرة ، وهذا هو الشىء الذى لم نلمح له أى أثر فى القصة؟ فالملاك كما هم ملاك ، والفلاح فلاح أجير معدم ، ومصيره لا يزال وقفاً على إرادة الأول ، ثم إنه يعتقد اعتقاداً راسخاً لا سبيل إلى زحزحته أو النيل منه بأن «القناعة كنز لا يفنى» !

وتعلو نبرته الخطابية حين يقارن منفعلا بين الغنى والفقر فى قصتى (الخيل والعبيد) و (بكاء الشادوف) بافتعال واختلاق كبيرين . فهو لا ينتخب من الواقع جزئية معينة ذات دلالة ، ولا يركز على جانب فرد من جوانب شخصيته تقنعنا بمعقولية وجودها فى حياتنا الريفية ، كما أنه لا يمنح شخوصه الحرية التامة كى تعبر هى نفسها وتصف حياتها ومعاناتها ، بمثل ما يسد الباب على «الحوار» كعنصر من العناصر التى تسهم بدور فعال فى التعريف بالشخصية ، أو فى التطور بالحدث ، أو فى تصاعد الحركة الداخلية فى القصة . إذ يفرض ذاته فرضاً لاخفاء فيه : فى الوصف والسرد والحوار والتعليق والحكم ، ولا يترك الفرصة للواقع : واقع الشخوص والأحداث ومنطق الحياة وحوارها العادى .

وقارئ هاتين القصتين معاً لن يخرج إلاّ بانطباع واحد مؤداه أن الكاتب طلب إليه بمثل ما يطلب من طلاب المدارس الثانوية أن يكتب موضوعاً إنشائيًّا يقارن فيه بين فلاح فقير ومالك غنى . فكتب : فى طريقه إلى محطة سكة الحديد ليركب قطار العصر ، رأى على شاطئ الترعة أول إنسان قابله فى رحلته ، ألقى عليه السلام ثم جلس معه وراح يستمع إلى قصة حياة هذا الرجل الذى جاوز الستين ،

(١) «المصور» – ١٦٩٧ – ١٩٥٧/٤/١٩ – ص ٤٥ .

وبينما هما كذلك سمعا حوافر جواد يمتطيه سيد يرفع المظلة فوق رأسه لتقيه أشعة الشمس ومن ورائه كلب يجرى خلف الحصان ، ومن ورائهما معا رجل يحاول ألا يتخلف عن ركاب السيد ، يحث الخطا على التراب الساخن واضعاً فى فمه أذيال جلبابه والعرق يتصبب منه . وما لبث صاحب الجواد أن التقى بسيد آخر يملك سيارة فاخرة ، فتبادلا التحية ، ونزل كل منهما عن مطيته ، ووقفا يتحدثان . هذه فقط هى القصة . أراد الكاتب أن يقول هذا سيد منعم ، وذاك فلاح مصدور توفى ابنه بعد إصابته بمرض التيفوس ثم هذا مالك يمتطى حصاناً ، بينما يلهث وراءه خادم فى شدة القيظ .

والكاتب يشرح هذا بسفور لافنية فيه ، فهو لا يعتمد على التحليل الموضوعى للتناقض الطبقى ، ولا يحاول تعمق نفسية الشخوص ، ولا يختار أو ينتخب من الواقع ما يوحى بالفكرة التى يريد إيصالها للقارئ : (كان أمامى فى هذه البقعة فريقان يكره كل منهما الآخر . فعلى بعد خطوات وقف الخادم التابع ممسكاً بلجام الحصان والخادم مضطرب النفس غارق فى عرقه ينظر إلى السيدين نظرات لا حب فيها . وإلى جوار الشجرة كهل مريض رأى الجلوس جريمة ما داما لم يسمحا به ولو أنه متهالك يكاد يهوى بعد كل سعلة. أما العنز فإنها انكمشت خائفة من الكلب ، وأما البقرة فإنها تلتفت مذعورة من الحصان ، فبدا الموقف غريبا مضحكاً مبكياً فى وقت واحد فقلت فى نفسى : «يا إلهى ما قيمة دنيا تسيطر عليها البغضاء ؟» كانت السيارة قريبة منا وكان فيها راديو وكان هناك صوت ندى جميل ينبعث منه ويتناهى إلى أسماعنا فخفف عنا شيئاً من مرارة الموقف لم يكن الصوت يغنى بل كان يرتل القرآن وعندئذ سمعته يقرأ : «ولقد كرمنا بنى آدم وحملناهم فى البر والبحر ورزقناهم من الطيبات وفضلناهم على كثير ممن خلقنا تفضيلا . «وسمعت الكهل العجوز يقول وهو لا يزال معتمداً على جذع الشجرة : «صدق الله العظيم» وعيناه تلمعان باليقين والإيمان . .)(١) .

ويبدأ الكاتب قصة (بكاء الشادوف) على هذه الشاكلة : (يستوقف نظر من تسوقه قدماه إلى تلك البقعة الهادئة الواقعة على النيل فى القاهرة قطعة أرض من بقايا الحقول تنظر إليها القصور فى ازدهاء وكبر . . لكن الخصب الكامن فى معدنها بدا كأنه يتلقى عنجهية المبانى بتسامح وعفو وإغضاء . كنفس العمل الذى يأتيه سكان هذه المبانى ونفس العمل الذى يأتيه الكادحون فى هذه الأرض ! وهناك كوخ صغير يجثم بين قصرين . . جداره من صفيح وحطب وطين وقصب . وجثم كأنه رصد وكله فرعون بكنز ثمين . . يتصاعد الدخان من بابه وسقفه وكواه والتفاريج التى تملأ جدرانه فلو رأيته من بعد لظننته أنه يحترق . . لكنك حين تقترب منه يأخذ سمعك أول ما يأخذ غناء ناشز لا انسجام فيه يتردد بلهجة صعيدية ويراسله على البعد فى وسط الحقل بكاء الشادوف ينزف الماء من بئر غير غزيرة حيث يسقى السبانخ والخبازى والنعناع والجرجير ، وبعض شجرات من الورد نثرت فوضى على حوافى

(١) «النافذة الغربية» – محمد عبد الحليم عبد الله – دار الفكر العربى – ط ١ – ص ١٠٨ وص ١٠٩ .

الحقل لأن غرسها لم يكن عملا مقصوراً لذاته . . وإن كنت ممن لا يقيسون الأمور بالأرقام كما يفعل عداد الماء أو عداد الكهرباء فقد حكمت بأن فى هذا الكوخ سعادة قد لا تكون فيما هو منزو بينه من قصور) (١) ، ثم نعرف أن بالكوخ طفلا يدعى « مرسى » وبالقصر آخر يسمى « عادل » أو « دولا » تعارفا وتحابا ، غير أن أسرة « عادل » منعته من الاختلاط بالطفل الفقير لأنه كان سبب إصابته بالحمى . ويمرض « مرسى » فيرقد بالدرجة الثالثة فى مستشفى الحميات ، على نقيض زميله الذى عاده الأطباء ، ومات نتيجة الإهمال والجوع ، وترك وراءه أبوين غارقين فى دموعهما . (ثم أظلمت الليلة التالية فلم يوقد فى الكوخ مصباح ، بل لبس الظلام منذ مدخل الليل حتى نهايته . أما القصر فقد كان مشرقاً بأضوائه مزهوًّا بجمال بنائه . فهل أحس بالزهو الذى يحسه الصنم حين يحرق تحت قدميه قرباناً ؟ !) (٢) .

ليس فى القصة ما يدعو إلى موت « مرسى » اللهم إلا رغبة الكاتب فى أن تكتمل حلقة المفارقة بين الطفلين . فبعد أن قارن بين « عادل » و « مرسى » من حيث مسكن الأول وموطن الآخر ، ثم بين حنان الفقير وعطفه وحبه وإخلاصه ووفائه ، وبين قسوة الغنى وجفائه وعجرفته ، أراد أن يبين وجهاً آخر من أوجه الاختلاف فالأول يصاب بحمى بسيطة يعوده على أثرها الطبيب فى منزله مباشرة ، فى حين أن الثانى رقد فى مستشفى الحميات بالدرجة الثالثة حيث تتقارب الأسرة فى ازدحام قذر تشرف عليه نفوس لا تحب عملها .

والقصة كعمل فنى لا تمت إلى فن القصة القصيرة بصلة . وإنما هى أقرب إلى موضوع إنشائى عن طفلين أحدهما فقير يسكن كوخاً ، والآخر غنى يسكن قصراً فخماً . أما أن كاتباً فى النصف الثانى من القرن العشرين بعد التطور الكبير الذى شهدته القصة القصيرة شكلا وموضوعاً ، وبعد سيادة الاتجاه الواقعى وتطوره ، وبعد تغير النظرة إلى الريف المصرى وقاطنيه ، يلتزم هذا الأسلوب الرومانسى ، ويركز على مثل هذه الموضوعات ، ويتناولها هذا التناول ، لا شك ستكون قصته أبعد عن الواقع من ناحية ، وغير مسايرة لتطور المجتمع ولا معترفة بحركته من ناحية أخرى .

ينسحب هذا الحكم أيضاً على القصص القصيرة التى حاول فيها الكاتب أن يتعرض لريف مصر بعد ثورة ١٩٥٢ إذ نجده يعبر عن التغيير الذى حدث فى الريف المصرى تعبيراً إنشائيا خطابيا لا فنية فيه – ويكفى أن نقرأ خاتمة قصته (عائد إلى القرية) التى يلخص فيها تاريخ حياة (حسب الله) الذى يعمل خوليا – أى خولى – فى عزبة الباشا – أى باشا – وهجر قريته بسبب اضطهاد الباشا له لا لشىء إلا لأن ابنه « عطية حسب الله » لم يعط صوته للباشا فى الانتخاب . وفى مهجره رأى فى منامه

(١) « النافذة الغربية » ص ١٢٦ .

(٢) « النافذة الغربية » – محمد عبد الحليم عبد الله – دار الفكر العربى – ط ١ – ص ١٢٦ .

رؤيا فسرها له ابنه بأنها تبشر برجوعهم إلى القرية وتحقق الحلم بعدئذ بقيام ثورة ١٩٥٢ . (لكن الأيام بدأت تحقق حلم عم «حسب الله» ولم يكن هذا الحلم يخصه وحده ولكنه كان حلم الملايين . أجل حلم الملايين من الفلاحين الذين كان الأثرياء يحولون حبات عرقهم إلى ذهب وفضة ثم يقذفون بها فى البحر . بدأت رؤيا عم «حسب الله» تتحقق يوم ثار الشعب ثورته العاقلة المنظمة فنحى السدود عن طريق الإصلاح وبدأت أحلام الملايين تتحقق يوم أصدر أبناء الشعب قانون تحديد الملكية فكبلوا الغول العظيم وقيدوه ، وأحس الشعب بأنه حر وأنه طليق وأن فى مقدوره أن يمشى فى طريق الإصلاح لا يقف ولا يتلفت ولا يخشى خيانة ولا غدرا)[1] .

هذه الطريقة الخطابية الإنشائية صرفته عن النظر إلى الحقائق الواقعية الجديدة فى حياة الفلاح المصرى بعد ثورة ١٩٥٢ . وقد عرفنا أن قصص محمد عبد الحليم عبد الله القصيرة طفقت تظهر بعيد قيام الثورة ، لكن لتأثره بالمنفلوطى وإعجابه الشديد به ، ثم لكونه ينظر إلى القرية نظرة رومانسية على طريقة الدكتور محمد حسين هيكل لها ، إذ يرغب فى أن يكون له نوع من التفرد فى الاتجاه نحو الريف بمثل ما كان لمحمد حسين هيكل فضل السبق فى إنتاج عمل روائى يتخذ من القرية المصرية موضوعاً له ، فضلاً عن أن اهتمامه بالريف ليس عن إيمان حقيقى بامكانياته الإيجابية ، وثقله الاجتماعى ، وحتمية تغييره ، لهذا مجتمعا جاءت قصصه القصيرة معبرة عن رؤية متخلفة للواقع الاجتماعى والطبقى فى الريف المصرى ، غير حريصة على أن تقدم للقارئ وعيا جديداً ، أو دراسة تحليلية للعلاقات الإنسانية ، أو محاولة استكشاف دخائل الفلاح المصرى وصراعاته الداخلية وتطلعاته وأحلامه ومشكلاته الفعلية الصادقة غير المزيفة أو المدعاة ، كذا الجهد فى إبراز إيجابياته وقيمه النامية . وإن من يقرأ (هذه السعادة) و(الكنز) و(الأم الرءوم) و(سفينة النجاة) و(الرخيص الغالى) و(الطالع السعيد) و (أربعة أجنحة) و (شرارة نور) و(ألوان من السعادة) و(شريط النور) و(هكذا أبدا) سوف تتضح له هذه الحقيقة .

كذلك فإن الدارس لقصص الكاتب القصيرة سيجد أنها تأثرت عنده بالرواية الطويلة وهى أحب الألوان القصصية إلى نفسه – كما يقول – ومن ثم فإنا نلاحظ أن مفهوم القصة القصيرة لم يتبلور بوضوح كما يدل على ذلك إنتاجه الغزير فيها . إذ تشغله فى كثير من الأحيان تفصيلات الحياة وجزئياتها التافهة التى لا تحمل أى دلالة إنسانية أو فكرية أو موضوعية ؛ وبالتالى يصبح الاهتمام بها فى عمل فنى تكديساً لا فائدة منه . وهو يعنى بسرد حياة الشخصية منذ لحظة الميلاد ، والأحداث الجانبية التى تمر بها ، والشخصيات الثانوية التى قد لا يكون لها أى تأثير على الشخصية الرئيسية . وشغفه بالطبيعة ووصف عناصرها بداع ومن غير داع . وحكمه الطويلة التى أشرنا إليها . وتفسيراته وشروحه ومتونه التى

(١) «النافذة الغربية» ص ٩٢ – ص ٩٣ .

لا تفلت من أسرها قصة واحدة من قصصه القصيرة . وهكذا يغلب على الظن أن كل قصة من قصصه القصيرة تعتبر تلخيصاً لرواية ، أو تخطيطاً مبدئيًا لعمل روائى طويل[١] .

ويبدو أن ولع محمد عبد الحليم عبد الله بأسلوبه ولغته وصوره وتشبيهاته جعله يقع فى نفس الخطأ الذى وقع فيه المنفلوطى من قبل ، مما يدفع النقاد والدارسين إلى أن يتصدوا لأسلوبه اللغوى ، وتشبيهاته ، واستعاراته ، ليبرزوا جوانب القصور والضعف فى كل منها ، على نحو ما فعل إبراهيم عبد القادر المازنى ، ومحمد مصطفى الهلباوى ، وأحمد حسن الزيات ، حينما تعرضوا للمنفلوطى ووقفوا عند لغته وأسلوبه وألفاظه فى قصصه .

وعلى الرغم مما هو معروف عن الكاتب من حرصه على أن تكون لغة الحوار عربية فصحى على طول الخط فى كل المواقف وعلى مختلف الألسن ؛ فإن بعض قصصه القصيرة تتجاور فيها العامية والفصحى جنباً إلى جنب ، كما نجد فى (ثمرة الخوخ) و (بقية الليل) و (النسيان) على سبيل المثال . وإن كنا نلاحظ أن الحوار بصفة عامة لا يشكل – كما قلنا – عنصراً أساسيًا من عناصر القصة القصيرة لدى الكاتب . وهو لا يدل على الشخصية مطلقاً ، ولا يوحى بأبعادها النفسية أو الفكرية أو الاجتماعية أو الأخلاقية أو السلوكية ؛ وإنما هو استمرار للسرد مكمل له ، لا يعبر إلا عن شخصية الكاتب وحده بصرف النظر عن بقية الشخوص .

الشىء الوحيد الذى نستطيع القول بأن الكاتب قد اقترب فيه إلى حد ما من الريف المصرى ، يظهر فى حشوه السرد ببعض الكلمات والألفاظ التى لا يعرفها إلا الذين عاشوا فى القرى فترة طويلة من الزمن . وتشبيهاته الغريبة الشاذة والمنفرة التى تحول دون تأثير أسلوبه الشاعرى . وكأنه يلقى أحجاراً صلدة ليوقف به تدفق الماء العذب فى جدول رقراق . والأمثلة على ذلك لا سبيل إلى حصرها . ولئن كان الغرض من وراء الإكثار من هذه الصور والتشبيهات ، ومن الألفاظ والكلمات والعبارات الريفية هو تقريب الصور إلى ذهن القارئ أو التظاهر بالواقعية والنقل من الحياة الخارجية ، فإن النتيجة تكون عكسية تماماً ، إذ ينفر القارئ ويشعر بامتعاض من ناحية ، ويدرك مدى غرابة الصورة وافتعالها ولامعقوليتها من ناحية أخرى .

نراه فى قصة (بقية الليل) يأتى بصورة كاملة ليشبه كفاح والد بطل القصة بالحمار الذى يجر عربة مثقلة بأكياس الدقيق : (لكننى عدت فذكرت جهاده حين بصرت فى الشارع بعربجى كارو يمشى إلى جوار حصانه ومن خلفها العربة المثقلة بأكياس الدقيق . وكان يصيح بوحشية رعناء وهو يجلد الحصان بالسوط على كفله جلدات لا تنقطع «شى . شى . .» والحيوان عاجز تماماً عن زيادة السرعة ، وكان على جسده

---

(١) انظر «خطيئة وغفران» – «المصور – العدد ١٦٣٥ – ١٩٥٦/٢/١٠ – ص ٦٢ .
«والليلة الموعودة» – روز اليوسف – العدد ١٣٤١ – ١٩٥٤/٢/٢٢ – ص ٢٢ .

عرق ، وعلى شدقيه زبد كثير . . قلت فى نفسى هكذا أريد أن أفعل ! ! كيف إذن أجلد الإنسان . . وهو فوق ذلك كله . . والدى) (١) .

وفى نفس القصة نقرأ له هذا التشبيه : (وكانت نفس صديقى كذلك فى سلام ، كان يتناول الحياة بطريقة أكل « البلوظة » ، أما أنا فكنت أتناولها كما أتناول عيش الذرة المخلوط بالحلبة) ، (وقابلنى بترحاب ولغط شديد كما يفعل ذكر الوز) (٢) . ويشبه تكاثر البعوض على الضوء بذرات التبن . فى حين أنه يكتب أصلا للقارئ فى المدينة الذى يكون غالباً بعيداً عن تصور المشبه به : (وبدأ البعوض يتكاثر فى منطقة النور - عند مقدم السيارة - دقيقاً منتشراً كأنه ذرات التبن) (٣) ، ويشبه تزاحم الخواطر على الذهن بقوله : (لكن ذهنى لم يلبث أن استحال مسرحاً لخواطر أخرى لذيذة معلقة كأنها هرش على جرب) (٤) . ونقرأ له هذا التشبيه فى قصة (نهاية معركة) : (أعنى أن الآنسة وداد - كما قلت لك يوما فضحكت - كانت أشبه بملعقة من المربى دست بين شفتى رغيف حامض) (٥) .

ويشبه إنساناً ينشج بشجرة جميز تهتز ، علماً بأن شجرة الجميزة قلما تهتز : (فبكى بإخلاص واهتزببكائه كما تهتزشجرة الجميز) (٦) وآخر فى لحظة سهوم ووجوم كأنه ثور: (وكان منظره الساهم فى هذه المشاكل أشبه بمنظر الثور الموحول حتى ركبتيه فى الطين، ويجتر) (٧) . ويرى فى احمرار الخد شيئاً غير طبيعى كأنه أثر النهاب (كان على كرسى خديه حمرة غير طبيعية كأنها أثر النهاب) (٨) وفى قصة أخرى نجده يشبه الفقر ببطن الحامل (لكن الفقر فصيح اللسان . كبطن الحامل تتحدث عن نفسها يوماً بعد يوم حتى تمسى سرًّا مذاعاً وحديثاً مشاعاً) (٩) ، إلى جانب هذه التشبيهات توجد الظاهرة الأخرى التى أشرنا إليها وهى حشوه بعض الألفاظ التى لا تستخدم إلا فى القرية ، وذلك فى ثنايا السرد ولغته العربية الفصيحة ، مع اعتبار أن قصصه لا تقرأ إلا فى المدينة ، كما أنه نشر أغلبها فى مجلة (المصور) و (روز اليوسف) و (الجيل الجديد) و (حواء) ولكل منها قارئ ذو طابع معين لن يفهم ما تعنيه هذه الكلمات المتناثرة ، وسوف يقف أمامها حائراً متسائلاً عن دلالتها . . مثال ذلك قوله : (حذاؤه ذو الرقبة الطويلة « مجنوب » إلى ناحية عليه كثير من أوحال الطريق) و (تيار هواء بارد

(١) « روز اليوسف » - العدد ١٢٩٨ - ١٩٥٣/٤/٢٧ - ٢٨ .

(٢) « المصدر السابق » - ص ٢٩ .

(٣) و (٤) « المصور » العدد ١٦٤١ - ١٩٥٦/٣/٢٣ - ص ٦٢ .

(٥) « المصور » - العدد ١٦١٠ - ١٩٥٥/٨/١٩ - ص ٣٤ .

(٦) و (٧) « المصور » - العدد ١٦٢٤ - ١٩٥٥/١١/٢٥ - ص ٣٤ .

(٨) « الرسالة الجديدة » - العدد ٤٤ - ١٩٥٧/١١/١ - ص ٢٥ .

(٩) « ألوان من السعادة » - محمد عبد الحليم عبد الله - مكتبة مصر - ص ١٢٨ .

يتدفق كأنه الماء من «بربخ») ، (عليها قميص حرير أبيض ، يمسك جسمها و«ينجر» على كعبيها) و(البواب فى «صدغ» الباب منزو) (١) ، (تدردب الماء من البلاص وهى واقفة) (٢) و(فما أقسى أن تدفع الأقدار ببعض هذه الأزهار إلى «الكانون» حيث تأكلها النار) (٣) ، وغير هذا كثير جدًّا فى كل قصة من قصص الكاتب القصيرة .

هذا بالإضافة إلى استخدامه بعض الأفعال غير المتداولة كما فى قوله «التلاميذ كانوا يجرون وهم يوحوحون» و «تقطعت الأزرار وتشرمت العرا» و «السمك يطشطش فى المقلاة» وهى أفعال شاذة ونابية فى نفس الوقت . وهو شديد التمسك بأداة العطف «ثم» وكأن حروف العطف قد خلت إلا من هذا الحرف وحده . إذ تجده يستخدمها كثيراً وبصفة مستمرة . فهى متقاربة فى إحدى قصصه وفى فقرة واحدة أكثر من أربع مرات ؛ بل إنها موجودة بشكل يربو على الثلاث عشرة مرة فى قصة قصيرة واحدة . وفى مواضع تحتاج غير هذا الحرف بالذات .

والواقع أن هذه المآخذ ما كان لها أن تطفو على السطح بهذه الصورة لولا أن الكاتب يهتم بلغته اهتماماً بالغاً ، ولولا أنها تحظى منه بكبير عناية وعظيم تقدير . وقد أشرنا مسبقاً إلى أن الرومانسيين جميعاً يحتفلون بلغتهم احتفالهم بالشكل والسطح والصياغة والمظهر دون المضمون أو الموضوع أو الفكرة .

وإذا كانت القصص القصيرة القليلة التى كتبت عن الريف المصرى فيما قبل قد سجلت وجهة نظر البورجوازيين ساكنى المدينة فى أحوال الريف وأهله ومناظره ، فكتبوا انطباعات فردية لزيارات خاطفة ، أو سجلوا بعض ملاحظات سطحية ينقلها إليهم وهم فى موطنهم بالمدينة أحد الذين يعيشون فى القرية ؛ فإن محمد عبد الحليم عبد الله ابن القرية المصرية ، كتب عنها غير مسلح بفكرة واضحة المعالم ، ولا بإيمان قوى راسخ بضرورة تغيير الواقع الفلاحى ، ولا بدراسة واعية عميقة لمشكلات الريف الحقيقية التى يعانى منها ساكنوه وأهله ليل نهار ، وإنما اكتفى بأنه ينتسب فعلا إلى القرية وبأنه ولد فى حضن الريف ، لكنه ما لبث أن تحول إلى المدينة ففصلته عن القرية بصورة أو بأخرى لما يزيد على ربع قرن ، فاستعاض عن الدراسة والفكرة والعقيدة والإحاطة الواقعية الشاملة بظروف الريف ، بحب وولاء للمنفلوطى صرفه عن الاحتكاك بأهله الأصليين فلم يصورهم فى واقعهم أو فى آمالهم المستقبلة ، وإنما عبر عما كان قد ترسب فى لا وعيه من بعض صور حياتهم تعبيراً رومانسيًّا .

(١) «المصور» – العدد ١٦٣٥ – ١٠/٢/١٩٥٦ – ٦٢ .

(٢) «المصور» – العدد ١٦٤١ – ٢٣/٣/١٩٥٦ – ص ٦٢ .

(٣) «المصور» – العدد ١٦١١ – ٣٠/٩/١٩٥٥ – ص ٥٧ .

(د) الرومانسية الثورية

كان من الطبيعى ألا يأتى التحول إلى الواقعية فى القصة المصرية القصيرة فجائياً ، خاصة وأن الرومانسية قد غلبت وطغت على النحو الذى رأيناه ، حتى عند الكتاب الذين مارسوا الإبداع فى القصة القصيرة فى ظروف مغايرة وفى فترة زمنية مختلفة ، أولئك الذين كانوا يملكون فى الوقت ذاته أكبر دليل موضوعى على مخالفتهم للاتجاه الرومانسى إن هم نحوا غير النحو الذى كان ينحوه . بمعنى أن ثمة بقايا من الرومانسية التى سادت المرحلة السابقة ابتداء من ١٩٣٣ ، استطاعت أن تستمر فى قصص ما بعد الحرب العالمية الثانية ، بطريقة أو بأخرى . وقد ارتدت ثوباً متبايناً عند عبد الرحمن الخميسى ، إذ وجدت لديه من التهيؤ النفسى ، والاستعداد الفنى ، ما مكنها من البقاء عنده ، وما جعله يتقبلها بصدر رحب ، وإن غير فى مسارها .

وما إن انتقلت الرومانسية إلى سعد مكاوى وعبد الرحمن الشرقاوى ومحمود البدوى ، حتى ووجهت بفكر واقعى ونزوع تقدمى ، ووعى اجتماعى ، وتمسك بالواقع ، واستقرار نفسى لم يكن متاحاً للخميسى ، فلم تطغ على موضوعاتهم الواقعية وإن جملتها ، بحيث غدت الرومانسية فى قصصهم القصيرة ، واللمحات الصوفية والشاعرية الحالمة فى كتاباتهم النثرية شيئاً مجملا للواقع ، مكملا له ، وليس متناقضاً معه أو غريباً عنه . ولا يعنى هذا أن عبد الرحمن الخميسى لم يكن يستند إلى أرضية فكرية معينة ، فإنه من الكتاب التقدميين الذين قرأنا لهم فى (المصرى) مع مجموعة الكتاب الذين كانوا يعتنقون الفكر الاشتراكى ويمثلون الجناح اليسارى داخل إطار حزب الوفد . وظلوا على ولائهم لبعض الفكرات التقدمية والثورية الاجتماعية التى كانت نتاجاً لقراءتهم وتأثرهم بآراء وأفكار كارل ماركس وفردريك إنجلز ، وبرودون وسان سيمون ، ثم شبلى شميل وسلامة موسى .

وكانت كتابات هذه الجماعة تدل على أنهم يؤمنون بالتغيير الجذرى الشامل لجوانب المجتمع بأسرها . كذلك فإنها كانت تكشف عن وعى بالمجتمع والقوى المتصارعة فيه ، وإن ثمة قوى قاهرة ظالمة تحرم المثقفين من حرية الرأى والتفكير والسلوك والعقيدة ، بمثل ما تحرم الطبقات الكادحة حقها فى الحياة الحرة الكريمة . ومعروف أن هذه القوى كانت تتجسد فى الإقطاع ، وسيطرة رأس المال ، وطغيان الملكية ، والاستعمار .

ولم ينفصل عبد الرحمن الخميسى عقلا وفكراً وشعوراً ووجداناً عن هذا الاتجاه العقائدى ، وإن كان قد عبر عنه بأسلوب رومانسى إلى حد كبير : شعراً وقصة قصيرة . ذلك أن الخميسى بدأ حياته شاعراً ، ولا يزال ولاءه للشعر ملحوظاً حتى الآن . فهو شاعر يكتب القصة القصيرة . وهو شاعر يبتكر المسرحية . وهو شاعر يخلق لحنا موسيقياً . وهو شاعر حين يكتب المقال الاجتماعى أو الأدبى أو

السياسى . وهو شاعر حين يدعو إلى فكرة ، أو يناصر حقاً لعامل ، أو يقود حركة نضال . وهو شاعر أيضاً حين يقوم بإخراج عمل درامى أو سينمائى . ومنذ سنى دراسته فى المدرسة الثانوية وهو يكتب الشعر ، وكان قد اجتمع لديه ديوان كبير كامل ، ثم ما لبث وهو فى السابعة عشرة من عمره أن لمع اسمه بين الشعراء وعرفته الحياة الأدبية شاعراً ذا إحساس مرهف عميق .

وفى القصص القصيرة التى كتبها عبد الرحمن الخميسى نلمح مزيجاً متحداً من شعره الرومانسى الذاتى وحياته القاسية الصعبة ، وقراءاته ، وانتماءاته الفكرية والعقائدية . وهذه فى حد ذاتها تكاد تشكل الشخصية الأدبية لعبد الرحمن الخميسى . فإن شعره لا ينفصل عن نثره ، كما أن كتاباته النثرية ومقالاته ترتبط ارتباطاً وثيقاً بحياته الاجتماعية ، وفكراته الثورية . فضلا عن أنها توحى بقراءاته المتعددة ليس فقط فى الفن والأدب بل فى السياسة والاقتصاد والاجتماع والموسيقى والفولكلور وحياة العظماء والأعلام .

والخميسى لم يكون هذه الحصيلة من العلوم والمعارف عن طريق التعليم الرسمى ، فهو لم يستكمل دراسته كالذين أتيحت لهم الظروف المادية الميسرة من أبناء الطبقة البورجوازية ؛ وإنما بوسائل ذاتية معتمداً فيها على نفسه ، وبجده ودأبه على الاطلاع والتحصيل ، بمثل ما كان يفعل مكسيم جوركى الذى لم تتهيأ له الحياة المريحة فى ظل الظروف الإجتماعية والطبقية فى روسيا القيصرية ، فكان عليه وحده أن يشقى ويكدح ويلاقى فى حياته الأمرين . ومن هنا يبدو أن ثمة أوجه اتفاق بين كل من الخميسى ومكسيم جوركى فى النشأة والمعاناة والحياة المعيشية والنضال اليومى من أجل لقمة عيش ، ثم النضال السياسى من أجل تحرير الوطن والمواطن .

فإذا كان مكسيم جوركى قد نأت أمه عنه وهو بعد لا يزال طفلا وتزوجت بعد وفاة أبيه مرة ثم مرة ، فإن الخميسى هو الآخر لم يكد يبلغ عامه الأول حتى كان أبوه متزوجاً من غير أمه ، وكانت أمه متزوجة من غير أبيه . وعلى نحو ما وجد جوركى نفسه مطالباً بأن يخوض معركة الحياة وحده وهو صبى ، كذلك دفع الحرمان والفقر عبد الرحمن الخميسى إلى مواجهة المشاق بمفرده بعد أن قضى طفولة بائسة محرومة ممزقة فى بورسعيد والسويس والدقهلية ثم القاهرة ، ومجالات العمل التى ارتادها جوركى لم تختلف فى كثير عن ميادين العمل التى عمل بها الخميسى . فقد بدأ جوركى حياته مع الناس بالعمل فى محل لبيع الأحذية ، وبعدها اشتغل خادماً فى منزل إحدى قريبات جدته فى حارة قذرة مملوءة بالطين والذباب والقمامة العفنة الراكدة على الأرصفة . وكان ينام فى المطبخ الذى يواجه المرحاض . . وما لبث أن فر ليعيش هارباً بين الحمالين يطعمونه ويرعونه بقلوبهم الطيبة . واحتك بالخبازين والصيادين والخادمين ، كما كان يقوم فى أيام الآحاد بجمع الأوراق وقطع القماش البالية والعظام وقطع الحديد الصدئة والمسامير من الشوارع ومن أكوام القمامة ليبيعها إلى تجار « الروبابيكيا » .

هذه الصنوف من الأعمال شتى بنظيرها الخميسى فى فترة باكرة من فترات حياته ، حين اعتبر نفسه فيها أحد المشردين الذين كانت تعج بهم مصر شبه الإقطاعية شبه الرأسمالية . إذ تقلب مع الحياة وتقلبت الحياة به . فاشتغل فى محل للبقالة وكمسارياً فى أوتوبيس ، ومؤلفاً للأغانى ، وممثلا فى جوقة موسيقية صغيرة تطوف بالقرى ، ومعلما بمدرسة أهلية ، ومصححاً فى إحدى المطابع وغير ذلك من الأعمال التى لم يكن ينظر إليها المجتمع آنذاك نظرة تقدير واحترام .

وتعرف عن طريق هذه المجالات المتنوعة إلى كثير من أبناء الشعب الكادحين البائسين ، من بوابين وحمالين وخبازين وسقائين وبائعين جائلين وصرافين ، . وهو لا يتورع عن أن يقول : (نمت ليالى كثيرة على أرصفة الشوارع بالقاهرة ، وأمضيت أياماً عديدة بلا طعام غير حبات الحمص)(١) .

وقد جعلته هذه الحياة الشقية غير الهادئة أو المستقرة ، يستشعر حقيقة المأساة التى تعيشها الطبقات الفقيرة والمطحونة فى مجتمعنا المصرى ، مما جعله يزداد إيمانا بضرورة البحث عن حل جذرى يستهدف إتاحة الحياة الكريمة والعدالة الاجتماعية والمساواة الاقتصادية بين العاملين جميعاً . وهذا هو الذى دفعه إلى الانضمام لجماعات الثائرين الناقين على الأوضاع القائمة فى مجتمع ما قبل ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ كما فعل مكسيم جوركى حين التف حول اليساريين الشبان والماركسيين الثائرين على التناقضات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية فى روسيا القيصرية قبيل قيام الثورة البلشفية الكبرى فى أكتوبر١٩١٧ .

كلاهما وقف بعناد وإصرار ضد أدب الخاصة ، إيمانا بأن الأديب جزء من مجتمعه ، وهو ملتزم كل الالتزام بالتعبير عن أمانى الناس ، والعمل من أجل جموع الشعب الفاعلة ، والإسهام فى دفع عجلة التطور نحو حياة أفضل للجميع بلا استثناء .

يدافع الخميسى عن هذه الفكرة ، ويتحمس لربط الأدب بالشعب وقضاياه فى الحاضر وأمانيه بالنسبة للمستقبل فى مقال بعنوان (الأدب للشعب) قائلا : (إن الكاتب الذى يريد الشعب أن يقرأ له ، هو الهارب من الصومعة ، الغائص فى تجربة الحياة ، الشاعر بآلام الناس وأمانيهم . المصور لكفاح الأمة ، المدافع عن الشعب وحرياته ، المستعد فى كل لحظة لأن يضحى بحياته فى سبيل حياة المجموع لا أن يمتطى المصلحة العامة ليصل بها إلى أهدافه الشخصية ! إن الأدب الذى يريد الشعب أن يقرأه ، هو كل ما يتصل بالناس ، ويوحى إليهم بالنضال من أجل المستقبل السعيد . ويحارب استثمار الإنسان لأخيه الإنسان ، ويعلم كراهية الظالمين ويحرك أحقاد المظلومين . إن الأدب الذى يريد الشعب أن يقرأه هو لوحة العصر ، ومرآة الكفاح ضد البغى ، وملهم العزائم فى حومة الجهاد ضد الاستعمار والاستغلال)(٢) .

---

(١) «المصرى» - العدد ٥٤٨٠ - ١٩٥٣/٢/٢٨ - ص ٨ .

(٢) «المصرى» - العدد ٥٤٨٠ - ١٩٥٣/٢/٢٨ - ص ٨ مقال (الأدب للشعب) .

من قبل أكد مكسيم جوركى على ضرورة استناد الأدب إلى قيم سياسية محددة ، ولم يغفل ما يمكن أن يتضمنه الفن من عناصر فكرية قد تتخذ مستوى فلسفياً أو سياسياً أو اجتماعياً ، ولكنها داخل العمل الفنى وفى بوتقته تتحول إلى مضمون فنى يدعم استمرارها بشكل أكثر عمقاً وأدق تأثيراً فى النفس البشرية . ولا يتأتى ذلك إلا بالتزام الكاتب وتصويره لواقع الحياة . ذلك أن الحياة – كما يرى جوركى – هى القصيدة البطولية للإنسان الذى يبحث عن قلبه دون أن يجده . الإنسان الذى يريد أن يعرف كل شىء دون أن يتوصل إلى ذلك ، والذى يرجو أن يكون قوياً ولا يستطيع التغلب على ضعفه . فالحياة هى الينبوع الذى يلزم على الكاتب أن ينهل منه بصفة دائمة . والإنسان المناضل ، الكادح ، الفاعل ، يجب أن يكون موضوع العمل الأدبى . والقصة كفن يتحتم عليها أن تؤدى دوراً بارزاً وفعالاً ، فى خلق قيم اجتماعية وإنسانية جديدة . فهى عمل إيجابى بناء يسهم فى إقامة المجتمع الاشتراكى السليم .

يوضح عبد الرحمن الخميسى التزامه بقضية الإنسان المصرى فى مجتمعه الذى يكتظ بالصراع والتناقضات والضغوط وذلك فى تقديمه لقصة (قطعة اللحم) بقوله : (أيها المواطن الحائر أمام تلال الشقاء ، إنى أعيش لك : قلماً ، ونفساً ، وعقلا وجسماً . إنى أشاطرك النوم فى السراديب المتعفنة لا تزورها شمس ، وأقاسمك فتات الطعام لا يقوم بأود ، وأرتعش إلى جوارك فى قلب الشتاء دون ثوب ، وتدمى رجلاى معك وأنت تخبط فى الأرض . إنى أحيا إلى جوارك فى كل لحظة ، وفى كل مكان ، لأن قلبك ينبض فى صدرى ، وألمك يحز فى نفسى ، وهواجسك تدور فى رأسى ، ومواجعك تنزل بروحى قطعاً من النار . وهذه القصة لوحة منتزعة من المجتمع المصرى الذى تشيد أنت نظامه ، مأخوذة من الحياة المصرية التى تصنع أنت شكلها ، وتضع قوانينها)(١) . فالخميسى يؤمن بأن الأديب لا بد له كى يزاول عمله بأمانة وصدق وإخلاص أن يرتبط بالشعب فى كل صغيرة وكبيرة ، وأن يراجع ضميره فى كل ما يكتب ، وأن يعتقد بأن رسالته هى خدمة الصالح العام وحده ، وليس تملق أو إرضاء الطبقة الأرستقراطية الحاكمة بأى حال من الأحوال .

وقراءة الخميسى للفكر الاشتراكى التقدمى ، وحماسته الزائدة من أجل الثورة على القيم والعادات والعلاقات والنظم القائمة ، ومعاناته المتعددة فى حياته الخاصة ، ورؤيته الأوضاع الفاسدة فى المجتمع المصرى ؛ جعلته كل هذه العوامل يختلف عن غيره من الكتاب الرومانسيين من أبناء الطبقة البورجوازية أو حلفائها الذين لم يرتبطوا بقضايا المجتمع ، ولم يتفاعلوا مع أفراده . ولم يتعرفوا إلى تناقضاته ، فلم تأت قصصهم القصيرة مصورة للواقع أو معبرة عنه . لأنها أصلاً لم تكن تصدر عن إيمان وعقيدة معينة . غير أن الخميسى مؤمن بالتطور ، ومتفهم للفلسفة الإشتراكية ، وداعية صادق لحقوق العمال

---

(١) «المصرى» – العدد ٤٧٢٢ – ٢٠/١/١٩٥١ – ص ٨ .

والفلاحين ؛ إذ يعتبرها جزءاً لا يتجزأ من حقوق الإنسان، فهو نصير للطبقة البروليتارية غير حليف للبورجوازية ، لأنه ليس بورجوازياً أصيلاً فى نشأته ، وإنما له أصوله فى البروليتاريا وفى ريفنا المصرى .

وإحساس الخميسى كغيره من المثقفين بأنهم غير قادرين على التعبير بحرية عما يدور فى المجتمع ، تحت ثقل ضغوط القوى صاحبة المصلحة فى أن تبقى الأوضاع على ما هى عليه ، ملأ نفسه بالحزن ، وراح يمضغ أشجانه فى الشعر ، ويجتر آلامه فى القصة القصيرة . لكنه لم يجنح إلى الذاتية المسرفة جدًّا ، ولا إلى انتخاب شخوص مهزومين على طول الخط ، مرضى بصفة مستمرة ، ضعفاء دائماً ، بل إن شخوصه لديهم نوع من الوعى يدفعهم إلى الثورة والتمرد على القيم الرجعية والعلاقات الاجتماعية المتخلفة ، لأن آلامهم وأحزانهم وبؤس حياتهم كان نتاجاً لكل هذه التناقضات .

وحينما كان الخميسى يتعرض لشخصية بورجوازية لم يكن يمجدها أو يشيد بقيمها وأخلاقياتها ، وإنما كان يعريها من كل ثوب ، ويكشف عن الأسس المنهارة التى كانت تقوم عليها حياتها . فى حين أن الشخصيات ذاتها كانت تصور فى القصة الرومانسية القصيرة وكأنها كائنات منسجمة متلاحمة ، لها «سيكلوجيا» يجب أن تدرس . كما أن المنفذ إلى العالم غير المخلوق على صورة الإنسان والذى تمثله الرومانسية عن طريق وسائل الحلم .، والهوس الميتافيزيقى .، والشعر الكونى ، والتطلب الأخلاقى ، والاتجاه نحو اللامتناهى والقدر ، والحوار مع الطبيعة لم تعرفه قصص عبد الرحمن الخميسى القصيرة . وإن كانت قد حفلت بالشخصية التى ترفض الحياة المعطاة ، سواء كان هذا الرفض اجتماعياً أو أخلاقياً ، لأنه يوجهها إلى سلسلة من الحلول الجديدة لمشكلة طبيعتها ونهايتها ووجودها .

وهذا هو الذى رأيناه فى الرومانسية الجديدة فى أوربا ابتداء من ١٩٣٣ إلى ١٩٤٥ .، التى ولدت جيد ، ومالرو ، وكامو ، وغيرهم . الرومانسية التى كانت لدى جيد وكلودويل وبيقى اندفاعاً أو رأياً شخصياً صرفاً أو صيحة أو انفعالاً أو تمرداً صميماً . لم يكن يقصد بها غنائية رومانسية ١٨٣٠ المجهضة وعاطفيتها المسرفة ، بل تلك الواقعة الرومانسية فعلا التى هى تعبير الكاتب عن قلق وعن حرية .. ويذهب «هنرى يسى» إلى أن هذا التعريف البسيط والدقيق للرومانسية الجديدة يشمل أيضا كتابات (جيد وتلاعبه بالرغبة والصدق والأخلاق فى مطلع القرن ، كما يشمل المحاولات الشعرية والميتافيزيقية لكوكتو ، والسوريالية والتساؤل عن المصير والإنسان لدى مالرو ، وسانت اكزوبير ، والمأساوية الغائمة لدى «موریاك» و «جوليان جرين» و «برنانوس» ، والعبث والتمرد لدى كامو ، والتزمت الدوغمائى لكن القلق لدى سارتر) (١) .

عند هؤلاء الرومانسيين الجدد نجد بالفعل اضطراب الكائن الإنسانى إزاء الأبدية ، ونضاله ضد

---

(١) «الاتجاهات الأدبية فى القرن العشرين» – هنرى يس – ترجمة جورج طرابيشى – منشورات عويدات – بيروت – ص ٥٣ .

الموت والهوان ، وبخاصة فيما خلفه مالرو وكامو ، من غير أن يكون هناك ذلك الافتعال فى الأسلوب ، وتلك البلاغة الكلاسيكية المطبقة على موضوع رومانسى ، وهما سمتان تبدوان فى كل ماكتب شاتوبريان . إن حب المغامرة الذى كان يروى غليل شاتوبريان ، فى أحسن الأحوال ، برحلة إلى الشرق أو إلى أمريكا ، حلت محله الأدغال والحرب والثورة والممارسة اليومية للمجازفة . كما أن الأقدار التى يحييها مالرو ، ويصورها من خلال القرى المحروقة بالأمل وحرب الأنصار ، تعتبر فى نظر البعض (أكثر واقعية من أقدار « هرنانى » . إن اللون المحلى يأخذ معناه دون ما حاجة إلى الوصف القديم البالى ، وتصبح القصة بوجه خاص واقعاً يومياً وأزلياً فى آن واحد معاً)(١) .

وإذا انتقلنا إلى عبد الرحمن الخميسى فى قصصه القصيرة سنجد أنها بدأت تظهر فى ظل المناخ الفكرى والثقافى والاجتماعى والطبقى الذى نقل المجتمع بأسره من مرحلة اليوتوبيا والحلم إلى مرحلة الواقع والموجود والحركة من خلاله ومن أجله . ثم من خلال رؤية جديدة تتباين ورؤية الرومانسيين السابقين للحياة والمجتمع والناس والعلاقات والقيم والأخلاقيات والنظام السياسى والاقتصادى القائم . جاءت قصص الخميسى معبرة عن منظور مختلف ومن زاوية جد جديدة . ورغم ما بها من ملامح رومانسية ، إلا أنها تدور فى الاتجاه التقدمى الثورى . وفى كل قصة من قصصه القصيرة التى كتبها فى أول الخمسينات على وجه الخصوص يستهدف تغييراً ما فى ناحية أو أخرى من نواحى الحياة فى المجتمع . بحيث يمكن لنا القول أنه بالنظر إلى مضامين القصص القصيرة التى كتبها مكتملة ومجتمعة ، نستطيع أن نحظى بفكرة عامة عن هدف الخميسى الاجتماعى وبغيته الثورية . فالرومانسية عند الخميسى لا تمثل هروباً من الواقع ، ولا انفصالا عنه أو تعالياً عليه ، كما أنها لا تعبر عن فردية مسرفة ، أو انغلاق فى بوتقة الذات ، ولا تدور أولا وأخيراً حول « الأنا » الخاصة بمشكلاتها وهمومها وأحزانها . لكنها رومانسية ذات دلالة ثورية تحمل مضمونا اجتماعياً تقدمياً . وإذا عبرت أو صورت القيود التى تحيط بالفرد وتعوقه عن ممارسة نشاطه بحرية ، فإنها تبغى من وراء هذا التعبير أو التصوير الثورة والتمرد على تلك القيود ؛ بمعنى أنها تنطلق من الواقع الموجود فعلا لتحقق واقعا آخر يجب أن يكون أملا . وإذا كانت الرومانسية حرية فقد فهم الخميسى الحرية على أنها مسئولية .

فكثير من قصص عبد الرحمن الخميسى القصيرة لا يصدق عليها القول بأنها تنفصل تماماً عن الواقع الاجتماعى أو الاقتصادى أو النفسى بشكل قاطع ، لأنه يعى جيداً وجود الواقع وثقله وتأثيره فى هذه المجالات وفى الفن أيضاً . ثم إنه أحياناً يختار حادثة من الواقع ، ويخلق لها الشخصية الرومانسية ذات الملامح الثورية المتمردة ، ليوضح لقارئ ما قبل ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ أن واقع المجتمع المتحجر الجامد الذى تسيطر عليه الرجعية المتخلفة ، وترتع فيه الطبقية ، ويعمه الركود والضعف لا يمكن له

---

(١) « الاتجاهات الأدبية فى القرن العشرين » – ص ٤٣ .

أن يتحول ويتغير إلا بواسطة أناس أو أفراد متمردين ثائرين . حتى هروب الشخصية فى بعض قصص الخميسى القصيرة يمثل أحياناً موقفاً أو فعلا . فالانتحار أو الإقدام عليه أو التفكير فيه يكاد يكون عند الخميسى «إيجابا» لا «سلباً» وقوة لا ضعفاً ، وفاعلية لا انكساراً أو هزيمة . ومواجهة ما للواقع عندما تدرك الشخصية – وقصص الخميسى فى الأغلب الأعم تدور حول أشخاص – أن القيود المحيطة والظروف القاهرة الصعبة أقوى من قدرتها على التأثير فيها أو تحطيمها ؛ فإذا بها تفكر فى الانتحار كوسيلة للخلاص . وهذا هو الذى فعلته الشخصيات الرئيسية فى قصص (رسالة المنتحرة) و (ليتنى ماكنت يا أماه) و (الحنة يا الحنة) و (آه يا أسمر اللون) وهى من أولى القصص الرومانسية التى كتبها عبد الرحمن الخميسى .

تأتى ثورية الخميسى إذن من تأثره بالفكر الاشتراكى الماركسى وبخاصة فى الجانب الثورى منه ، كما تدفعه إلى الرومانسية ظروف حياته الخاصة وإحساسه بفقدان التوازن والأمان فى مجتمع تتصارع فيه مصالح الطبقات بشكل ملحوظ ، وحساسيته المرهفة إزاء الواقع المر الأليم الذى كان المثقفون يعانون منه ويسعون جادين فى المطالبة الملحة بتغييره ولو بوسيلة الثورة الشاملة . يضاف إلى هذا كله تأثره وتعلقه الشديدان بالشاعر خليل مطران . وهو شاعر رومانسى ، عشق الحرية ، وتغنى بشعره ضد الاستبداد والظلم العثمانى . وإمعاناً فى مناهضة السلطان عبد الحميد وسياسته الغاشمة ، انضم إلى جماعة «تركيا الفتاة» حينما رحل إلى باريس ١٨٩٠ . ولأن الضغوط الجاثمة على أنفاس الشعب المصرى لم تكن أقل منها فى أى قطر عربى آخر ، فإن الخميسى راح يدعو إلى رفع الظلم ، ويطالب بالحرية : حرية الفرد وحرية الجماعة . كما أنه انتظم فى سلك الجماعات السرية الثائرة ، داعياً إلى الحرية والكرامة والمساواة والعدل الاجتماعى فى مقالاته وأشعاره . وهو خط التزمه الخميسى مسايراً فيه رائده الشاعر الرومانسى خليل مطران .

وفى شعره بمثل ما فى شعر خليل مطران تعبير عن أحاسيسه ، وإحلال للشعور محل الخيال ، فبعض قصائده ترقى إلى مستوى العمل الذاتى التام ، الذى يعبر فيه الشاعر عن نفسه تعبيراً متكاملاً . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإنه حاكى مطران فى تغنيه بآلام النفس البشرية ، غناء مليئاً بالحزن والشجى . وليس من شك فى أننا نجد لهذه التيارات انعكاسها المباشر على قصص الخميسى القصيرة . ولعل أوضح ما يمكن أن يلاحظ فيها – كما لاحظنا فى شخصية الكاتب ذاته – روافد من الرومانسية التى أخذها عن مطران ، واهتماماً بالشخوص الضائعين البائسين كما كان يفعل مكسيم جوركى ، ثم نظفر لديه دائماً وفى أغلب قصصه بوجهة نظر مادية ، حيث نراه يرد الصراع بين الطبقات ، ويفسر شقاء الأفراد والجماعات تفسيراً ماديًّا ، وهو ما تأثر فيه بالماركسية إلى حد بعيد . يدل على هذا من بعض الوجوه أنه يرفض الإصلاح كحل لعلاج الأزمات أو للارتفاع بمستوى المعيشة ، ولا يرضى بالتغيير

البطىء التدريجى على نحو ما يذهب الفابيون ، ولكنه يدعو إلى الثورة والتغيير الجذرى الشامل.

تبدو هذه النظرة واضحة من مجرد قراءة الحوار الذى دار بين راوى إحدى قصصه وبين رفيق له ، وهما يتناقشان حول أسطورة من الأساطير جعلت كل همها «التخدير» فقط والتحليق فى عالم يوتوبى لاواقعى ، بقصد إبعاد أذهان الناس عن التفكير فى واقعهم . وفى هذا الحوار تظهر كراهية الخميسى للفن الذى لا يدفع الإنسان دفعاً إلى تغيير واقعه السيئ ، كما نلحظ فيه إيمانه بأنه لكى نغير الواقع يجب علينا أن ندرسه علميًّا ، وأن نتفهم أبعاده ، وأن نتعمق فى جذوره لنقف على الأسباب والمشكلات التى تعترض طريقه . ونراه يستند فى كل هذه النظرات إلى أساس مادى صرف .

(قلت : ليست الغاية من الحياة بالطبع أن نكون تعساء وأشقياء . لذلك ينبغى علينا أن نبحث عن الأسباب فى شقاء الناس . وسنرى بالبحث أنها أسباب مادية أولا وأخيراً ، ومن ثم نستطيع مادمنا قد شخصنا العلة ، أن نلتمس لها العلاج ، ولن يكون الدواء إلا من صنف المرض ، لن يكون غير دواء مادى أيضاً .

قال : وهل من الضرورى أن يكون للأسطورة أو للحكاية مضمون ؟

قلت : ومضمون نافع للتطور ، مفيد لمعركة الإنسان ضد أعدائه كذلك .

قال : ولكن حكاية أم شداد قد أراحتنى .

قلت : ولم تحل مشكلتك . إنها ترمز إلى أسباب شقائك فتدفعك إلى محاولة القضاء عليها . إنها فقط هربت بك من واقع حياتك ، وحذرتك . وهذه الأسطورة نفسها هى التى خدّرت أم شداد ومثيلاتها من القرويات ، فجعلتهن يرضين بعيشة السوائم ، وهن اللواتى يصنعن لغيرهن الحياة ، وهى التى خدرت أجيالا من العبيد فى عصر الإقطاع ، وأجيالا من العاملين فيما تلاه . خدّرتهم جميعا عن المطالبة بحقوقهم فى السعادة والراحة ومستوى الحياة اللائقة بالإنسان ، حين قررت لهم أن الشقاء موزع على الجميع ، لتضمن عدم تمردهم على بؤسهم المقيم ، وفى ذلك خدمة للأقليات المستبدة .

قال : وبعد ؟

قلت : لا ينبغى أن يمتص الفن متاعب الناس امتصاصاً سلبيًّا ، وإنما يجب أن تكون مهمته الآن تصوير متاعب الناس والإشارة إلى طريق الخلاص منها) [١] .

ويلح الخميسى دائما على ضرورة تغيير الظروف المادية ؛ فالعوامل الاقتصادية هى التى تؤثر فى سلوك الأفراد وتصرفاتهم وتفكيرهم وعلاقاتهم بعضهم بالبعض الآخر ؛ ويكون لها انعكاس مشابه على قيمهم ومثلهم الأخلاقية . وعنده ، قد يدفع ضغط الحاجة المادية إلى الانتحار أو الجنون . وينتهى من ذلك إلى الإيمان القوى بأنه لكى نضمن حياة اجتماعية ونفسية وأخلاقية سليمة يلزم علينا تغيير النظام

(١) لن نموت – عبد الرحمن الخميسى – مكتبة الخانجى – قصة (حكاية الشقاء) ص ٥٩ – ص ٦٠ .

المادى ، والقضاء على علاقات الإنتاج القديمة ، والقوى المستغلة ، كشرط لتجديد الحياة والمجتمع والناس على حد سواء . ذلك أن القوة الرئيسية التى تؤدى إلى التغير فى الإدراك البشرى ، ومن ثم فى التنظيمات الاجتماعية لا يمكن العثور عليها فى العقل البشرى ، ولا فى أية فكرة سامية أو وحى مقدس ، بل إنها تكمن فى الظروف المادية للوجود . وأهم هذه الظروف «إنتاج ضروريات الحياة» وهو النشاط الذى يضمن الناس بواسطته وسائل معيشتهم . كما أنه يكون العامل الأساسى فى المجتمعات ، ويتحكم فى تاريخها . إذ تتحدد العلاقات الإنسانية ، والمؤسسات السياسية والأفكار ، بواسطة إنتاج السلع المادية .

وقصة (العذاب) توضح من خلال رسالة بعثت بها إحدى نزيلات مستشفى الأمراض العقلية إلى أمها ، كيف أن حالة زوجها المادية ، وعدم منحه إياها من المال ما تتمكن به من إشباع مطالبها الاجتماعية ، خاصة وأنها لم تنجب ولداً ولا بنتاً ، تستكمل بأحدهما نقص حياتها الأليمة ، مما أدى بها فى النهاية إلى الجنون . فقد تخلى عنها زوجها ، ودفنها حية فى حجرتين خاويتين إلا من الوحشة ، فجعلت تتخيل أنها فى مقبرة . وما لبث ذلك التخيل أن وجد فى نفسها البائسة تربة خصيبة له ، فاعتقدت أنها ستدفن حية ، ونمى ذلك الاعتقاد نوع الحياة الحالكة التى كانت تحياها : (ومن هنا نجد أن العلاج الوحيد لاقتلاع هذه الفكرة الثابتة ، هو المال ، هو تحسن المعيشة . هذا فقط هو الحل) ، (هذه حالة من الحالات ، ليس لها علاج لدى الطبيب العصبى ، لأن هذا الخطاب الذى كتبته المريضة إلى أمها ، قد كشف لى عن لب المأساة ، عن جوهر المرض الذى لا يزيله غير ظروف اجتماعية معينة .)(١)

ويدرك «عبد الخالق» السائق لدى إحدى الأسر البورجوازية مدى الاستغلال الواقع عليه من جانب أولئك الذين لا يعملون ولكن يملكون القوة المادية . (إن مثل هؤلاء الناس يريدون أن يستمتعوا وحدهم بالحياة ، وإذا تطلعت «نعيمة» مثلا إلى ركوب العربة كما يركبون ، ونسيت منديلها داخل العربة ، عدوها جريمة من الجرائم لا تغتفر) ، (إن مثل هؤلاء الناس يريدون وحدهم أن يحبوا . وأن يأخذوا الراحة كلها على حساب الآخرين وهم لا يصنعون شيئاً غير استعباد الآخرين) . . ويترك «عبد الخالق» هذه الأسرة البورجوازية ليعمل عند أحد أصحاب العربات ، فإذا به يستشعر لديه هو الآخر بشاعة واستغلالاً لأنه «يملك» وسيلة من وسائل الإنتاج المادية (التحقت بعمل جديد . . أنا هذه المرة سائق عربة تاكسى . . نعمل إيه ؟ كله شغل . . إنى أعمل طول النهار وصاحب العربة يتقاضى الفلوس وهو قاعد فى بيته أربعة وعشرين قيراطاً . . طبعاً . . إنه صاحب الفلوس !)(٢) .

---

(١) المصرى - العدد ٤٤٨٦ - ٢١/٥/١٩٥٠ - ص ١٢ .

(٢) «قمصان الدم» - عبد الرحمن الخميسى - دار النشر المصرية ١٩٥٣ - ص ١٣٥ ، ص ١٣٦ .

«عبد الخالق» هنا عامل لا مال عنده ، ولا يملك سلعة غير سلعة عمله الخاص ، وهو مضطر لبيعها كى يتحاشى الجوع ؛ وبمقتضى النظام الرأسمالى يتقدم إلى صاحب العمل فيشتريه منه بأقل سعر ممكن ، على الرغم من أن القيمة الحقيقية لسلعة العمل تكون أعلى دائماً من الأجر الذى يتقاضاه العامل . وهكذا يصبح ربح الرأسمالى مبلغاً حصل عليه من «فائض القيمة» (١) - قيمة العمل الذى سرقه صاحب العمل من العامل لمجرد أنه «صاحب الفلوس» ! ومن ثم فإن النتيجة المنطقية لهذا هى أن النظام الرأسمالى ما هو إلا خطة أثيمة مدبرة لاستغلال الطبقة العاملة ونهبها ، ذلك أن الرأسمالى يجد فى السوق «سلعة» لها ميزة خاصة تنفرد بها ، وهذه السلعة هى القوة العاملة التى توجد فى شكل «العامل البشرى» الذى يحتاج إلى قدر محدود من وسيلة العيش لنفسه ولأسرته . وفائض العمل الذى يؤديه العامل ، بالإضافة إلى الوقت الضرورى اللازم لتغطية أجره هو مصدر «فائض القيمة» أو «الربح» الذى يحصل عليه رأس المال الذى يتضخم هو الآخر بصفة مستمرة .

ولئن كان الكاتب فى هذه القصة القصيرة قد اتضح تأثره الكبير بنظرية «فائض القيمة» كما وردت فى الفقه الماركسى ، فإنا نراه فى غيرها يركز على الطبقة العاملة ويصور معاناتها وقلقها وصراعها مع أصحاب رؤوس الأموال. من ذلك ما نعرفه عن «بسيونى» العامل الذى شقى فى حياته وكان يتنقل من مصنع إلى آخر ، يعمل اثنتى عشرة ساعة فى اليوم دون أن ينال ولو نصف ساعة ليتناول طعام الغداء (٢) . ويبلغ تبرمه بهذه التناقضات ذروته ، فيطلق صيحة مدوية فى بداية قصة (لحم الناس) موجهاً إلى كل الناس دعوة صريحة حادة : (لا تغمضوا أعينكم عن قذارة المجتمع . ولكن عليكم أن تفتحوها لتشهدوا . . وتلمسوا . . وتهبوا معاً يداً واحدة ، وإرادة ماردة ، تحقق العلم للجميع ، والقوت للجميع ، والشرف للجميع .) (٣) . هنا يطالب بالاتحاد والتكتل والجماعية من أجل الإطاحة بكل القيم الفاسدة والنظم العتيقة ، بهدف تحقيق ما هو أفضل للجميع : قوتاً وعلماً وشرفاً وكرامة .

والكاتب يؤمن بأن الفرد وحده غير قادر على فعل شىء ، وإنما تقوده وتؤثر فيه مجموعة الظروف المحيطة ، لذا فإنه لا يلوم الفرد إن أخطأ . بل يلقى بالتبعة على المجتمع بنظامه الاقتصادى أولاً والاجتماعى والسياسى بعدئذ . فالفرد فى نظره لا يخطئ . ، ولكن تضافر هذه العوامل السيئة هو الذى يدفعه إلى ارتكاب الجريمة أو إلى أن يسلك سلوكا غير سوى . فهو يذهب إلى الاعتقاد بأن النظم الاجتماعية والتربوية تعتبر فى حد ذاتها المسئول الأول عن تشكيل المواطن وتكييفه ؛ فإن كانت هذه النظم خيرة جاء المواطنون أكثر خيرية وتعاونية . وإن كانت النظم الاجتماعية فاسدة ساعدت على خلق

---

(١) «رأس المال» - كارل ماركس - ترجمة د . راشد البراوى - جـ ١ - ص ١٩ و ٢٠ .

(٢) «المصرى» - العدد ٥٣٨٢ - ٢٢/١١/١٩٥٢ - ص ٨ . قصة (الجميلة جاهلات) .

(٣) «قصان الدم» - دار النشر المصرية ١٩٥٣ - ص ٧٠ .

المواطنين الفاسدين الانتهازيين ؛ لأن سلوك الأفراد والجماعات ليس من صنعهم وحدهم وإنما هو انعكاس لأثر البيئة الاجتماعية والأنظمة السياسية والاقتصادية والتربوية ، وما تعلق بها من ثقافة وحضارة . ويصبح علينا - والحالة هذه - إذا أردنا إصلاح الناس ينبغى أولاً إصلاح النظم والقوالب التى تصب فيها أفعالهم .

وجميع أبطال الخميسى يخطئون بسبب البيئة وفساد النظم . ويتسع مفهومه للبيئة حتى يشمل العالم كله . فالصراع بين الدول الكبرى ، والحروب الدائمة ، يكون لها تأثير على نفسيات الأفراد وسلوكهم وأخلاقياتهم وإن كانوا بعيدين عن مجالات الصراع فى حد ذاتها . وكما تفقد (دهب بنت عبد الباسط) حياتها نتيجة للمعاملة السيئة ، والتفرقة الطبقية ، وفقر أهلها فى المجتمع المصرى ، تفقد (دهبية) وليدها الجديد الصغير بسبب الحرب العالمية الثانية التى لا يد لها فيها على الإطلاق . وتعترف « وداد » الغانية قائلة : (لقد دفعتنى الظروف إلى احتراف الكذب ، إلى التبسم وقلبى يقطر بالدم . إلى مراقصة المخمورين وساقاى لا تقويان على حمل جسدى من التعب . كنت أتمنى أن تثقل كفة المؤهل العلمى الذى أحمله ، على كفة تلك الكأس التى أعاقر بها الناس الخمر . كنت أتمنى أشياء كثيرة ، عاقنى عن تحقيقها مجتمع لا أتحكم فيه وإنما يتحكم هو فى مصيرى)(١) .

ويرى الخميسى أنه إذا أخطأ الفرد ، فعلى المجتمع ألا يغلق فى وجهه أبواب التوبة ، لأن المجتمع هو مبعث خطئه من جانب ولأن النتيجة السيئة سترتد إليه من جانب آخر . (الله يقبل التوبة . فلماذا يغلق المجتمع أبوابها فى وجوه الخاطئين ، فيحولهم إلى الجريمة مكرهين ، يوغلون فى ظلماتها ، ويتلطخون بقذارتها ، ويألفون بشاعتها ، حتى ينقلبوا حرباً على أنفسهم ، وعلى الناس وعلى الحياة)(٢) . وعنوان هذه القصة (الطعام . . يا أبواب الجريمة) يؤكد إيمانه بأن المجتمع هو الذى يفتح أبواب الجريمة على مصاريعها بطريقة أو بأخرى .

وأغلب الظن أنه استمد هذه الفكرة من أحد المفكرين الاشتراكيين السابقين على كارل ماركس وهو « روبرت أوين » ١٧٧١ - ١٨٥٩ ، الذى كان اسمه لا شك يتردد بين أسماء رواد الفكر الاشتراكى فى الجلسات والاجتماعات التى كان الخميسى يحضرها مع رفاقه من أعضاء التنظيم السياسى . وروبرت أوين كان يرى أن المجتمع سيئ التكوين ويرتكز على أسس مجافية للعقل ومنافية لقوانين الطبيعة ، وأن تطوير الوجود الإنسانى يلزم تعديل البيئة . وهو أمر سوف يصبح سهلا هيناً لمهندس ماهر يمكنه أن يعيد بناء المجتمع وفقاً لخطة يمليها العقل وتستمد منهجها من الطبيعة . وفى هذا يقول : (إن العالم ليس خيراً أو شريراً بصورة لا مناص منها ، ولكن نحن الذين نجعله كذلك)

---

(١) « المصرى » - العدد ٤٤٩٧ - ١٩٥٠/٦/١ - ص ١٢ - قصة (كنت أتمنى) .

(٢) « المصرى » - العدد ٤٧٠٩ - ١٩٥١/١/٧ - ١٢ .

ويقول أيضاً : (لقد منحتنا الطبيعة التربة الصالحة القادرة على أن توفرلنا كل ما نحتاج إليه، ولكننا بجهلنا زرعنا الشوك بدلا من الكروم .) [(١)] . وحينما يقول «أوين» إن الإنسان وليد الظروف إنما يكشف بجلاء إدراكه لأثر البيئة والإرث الاجتماعى والخصائص الاجتماعية فى سلوك الأفراد ، وينص بهذا على أهمية العوامل البيئية فى تفسير السلوك البشرى ، وكيف أن الشخصية الإنسانية يمكن أن تتغير وتشكلها البيئة فى أى صورة تقريباً .

وقد استفاد الخميسى من آراء «أوين» وأفكاره فى هذه القضية بالذات ، وإن لم ينهج نهجه فيما دعا إليه متعلقاً بالتعاونيات والمزارع الجماعية وما شابه ذلك مما نادى به روبرت أوين فى النصف الأول من القرن التاسع عشر مستهدفاً إعادة بناء المجتمع بناء سليماً .

وتناول الخميسى لكل هذه الفكرات والآراء التقدمية والثورية لم يكن إلا تناولا رومانسيا يعتمد فيه على الانفعال والشحنة العاطفية التى يتقد بها قلب الفنان ويتوهج خياله . وأحياناً ما تكون الشخصية مختلقة وغير مستمدة من الواقع ، يحاول الكاتب إضفاء بعض الصفات عليها للإيهام بإمكانية تواجدها ولتحميلها الفكرة التى يريد أن يوصلها إلى ذهن القارئ . كذلك فإن النهايات غير المتوقعة ، والمفاجئة ، والتى غالبا ما تكون مأساوية حزينة ، تزخر بها قصص الخميسى . مضافاً إلى هذا أن «الحب» عنصر لا تغفله قصصه ، إذ هو عنصر أساسى فى قصصه القصيرة لا نكاد نظفر بقصة تخلو من هذا العنصر . وهو حب شفاف للوطن حيناً ، وللأم أو للابن حيناً ، وللبشرية فى كثير من الأحيان . ويشعر قارئ الخميسى أن استخدامه لهذه العاطفة فى قصصه ليس كاستخدام البورجوازيين من أمثال محمود كامل وإبراهيم ناجى ومحمد أحمد شكرى ويوسف جوهر ويوسف حلمى لها ؛ فهو يعتبر الحب دافعاً يدفع المحب إلى التغيير الذى ينشده بالنسبة للحياة فى المجتمع ، أو بالقياس إلى احتياجات الفرد نفسه . ومن هنا فإنه يرى ضرورته وحيويته ، وأنه عامل رئيسى لتجدد الحياة وتطورها واستمرارها ؛ وليس كما كانت القصة الرومانسية السابقة تظنه لهواً وعبثاً أو ترفاً .

وقارئ قصص (الجميلة جمالات) و (أفران الموت) و (العودة) و (دهبية) سيتبين له كيف يستخدم الخميسى عنصر الحب بشكل يختلف كثيراً جدا عن استخدام الرومانسيين السابقين له . ففى القصة الأولى يدفع الحب «بسيونى» إلى الذهاب إلى الإسكندرية كى يلتقى مع والد «فردوس» ليتفق معه على موعد زواجه بها . وبينما هو راكب القطار فى طريقه إلى حبيبته تعود به الذكرى إلى عام ١٩٤٠ أيام كان يعمل بالإسكندرية ويقيم فى حجرة بالطابق الأول من المنزل الكائن فى حارة ربيع فى باب سدرة . وكانت «الجميلة جمالات» هى الطفلة الوحيدة ابنة صاحبة البيت الذى قطن به ، هى التى هدته إلى الحجرة الخالية وتعلقت به وتعلق بها . وكانت تهبط إليه لتلعب فى حجرته وتحمل الحلوى التى

---

(١) Robert Owen of New Lanark. Margaret Cole, London 1939 — P. 24, 25, 26

تعود أن يأتى بها . ونلاحظ هنا ثمة علاقة حب لكنه من نوع آخر يختلف عن الحب الذى يربط «بسيونى» بـ «فردوس» ، ولكن اللونين يؤديان معاً إلى ارتباط «بسيونى» بالإسكندرية وحبه لها . ويجد الكاتب ذريعة لمناقشة ماهو أهم من الحب : الحرب . وتدميرها لبعض أحياء الإسكندرية بلا ذنب . فتفقد الأم طفلتها الوحيدة ذات الأعوام الخمسة ، ويتهدم المنزل الذى تملك (المنزل؟ أين المنزل؟ بالفاجعة . لقد تحول إلى ركام ! . . أتذكر يا بسيونى؟ لقد وجدنا الجميلة جمالات فى الصباح ، لاكائناً حيًّا وديعاً ، ولكن أشلاء متمزقة مبعثرة بين الأنقاض . هذه يد الجميلة جمالات فى ناحية وهذه ساق الجميلة جمالات فى ناحية أخرى . ولكن أحقًّا ، كانت يداها تلك التى تداعبك يا بسيونى؟ أحقًّا كانت عيناها هاتان المنطفئتان تبرقان فى عينيك يا بسيونى؟ ألا انهدى أيتها الجبال وميدى أيتها التلال ، وارتجفى أيتها الأرض الدائرة ، وارتعشى يا سماء وامطرى الجحيم ! إنهم هم الذين أطفأوا بالحرب حياة الجميلة جمالات . ولن تناديك بعد اليوم يا بسيونى ، لم تخف إليك ، لن تقول لك : إزيك يا عمى . لن تصفق وتضحك وهى تصيح : هيه . . خلاص . . ألا لعنة الله على الحرب ، وما تصنع بالناس يا بسيونى) . ويستمر فى تحقير الحرب والتحالف العسكرى مع الحكومات الغربية ويحذر من ذلك حتى لا تتورط مصر كما تورطت أثناء الحرب العالمية الثانية .

وتسير قصة (أفران الموت) فى نفس الخط ، إذ يستغل عنصر الحب : حب الخطيبة وضرورة العودة إليها ، وحب الأرض وحتمية الدفاع عنها والالتحام بها . وحب مصر والرغبة فى تخليصها من أيدى الإنجليز . وتمتزج هذه الأنواع الثلاثة من عاطفة الحب فى قلب «مدبولى» العامل ، بنفس القوة التى هى عليها عند الخميسى . إذ فى هذه القصة نلمس معايشة الخميسى لأحداث وطنه ، ومناصرته حركات العمال فى الإسماعيلية وتأييدهم لهجرهم المعسكرات البريطانية فى عام ١٩٥١ مضحين بأعمالهم التى يقتاتون منها ، راضين بمكابدة الجوع فى سبيل حرية الوطن . مناشداً العمال جميعاً بأن يكونوا طليعة الشعب إقداماً من أجل استقلال مصر .

والكاتب فى بداية هذه القصة يحدث الشخصية الرئيسية كما لو كان يحدث نفسه ، ويلقى عليها بكل أحماله النفسية وأثقاله الاجتماعية ، وتطلعاته القومية . ومن خلال لحظة زمنية قصيرة ، يجلس فيها البطل القرفصاء على شاطئ ترعة الإسماعيلية ، وحيداً فى الظلام ، ومن حوله تنتشر معسكرات الإنجليز التى أقاموها على أرض الوطن واستخدموا فيها أمثال «مدبولى» من العمال المصريين ، يتذكر «مدبولى» أو يذكر الكاتب «مدبولى» بـ «صالحة» خطيبته وكيف أنه هجرها وترك قريته من أجل مزيد من الرزق ، لكنه لم يجد سوى العبث بحقوق العمال المصريين والاستهتار بأرواحهم ، فهم يلقون إلقاء فى «أفران الموت» بسبب أوبغير سبب . وما إن يجد «مدبولى» أحد العمال المصريين يطالب بمقاطعة

---

(١) «المصرى» - العدد ٥٣٨٢ - ١٩٥٢/١١/٢٢ - ص ٨ .

البريطانيين والاستقالة الجماعية من العمل فى المعسكرات الإنجليزية كحل أوكوسيلة لشل حركتهم ، حتى يستجيب «مدبولى» للدعوة ، ويعود إلى قريته الحبيبة ، وخطيبته الحبيبة العزيزة «صالحة» وأمه الحنون (مصر) منادياً بفرحة (عاشت مصر وعاش العمال المصريون) (١) .

و (العودة) (٢) تصور أثر الحرب وبشاعتها وتدميرها لعناصر الحياة الإنسانية النبيلة ، من خلال موقف شعورى موحد ومركز جدا . ينقل فيه الكاتب مشاعر «سنية» لحظة تسلمها برقية تنبئ بقدوم زوجها وحبيبها المخلص الوفى (إسماعيل) الذى انتزعوه من بين أحضانها وهو يقضى معها شهر العسل ، ليقاتل فى الحرب ، وتفهم من البرقية أنه قادم بعد سويعات قليلة . فتغرق فى أحلام اللقيا ، وتهيم فى تخيل ما سيكون إبان مواجهته ، لكنه يأتى محمولا وقد فقد ساقيه .

وفى (دهبية) (٣) يجيد الكاتب اختيار الموقف واللحظة . وعن طريق تعمقه مشاعر دهبية التى هى فى أمس الحاجة إلى وقوف زوجها معها وقت ولادتها الوليد الأول ، يأخذ الكاتب فى عرض أهوال الحرب وتأثيرها فى ذات الفرد ، والجماعة ، والتكوين الأسرى ، والعلاقات الاجتماعية والإنسانية عموماً . فزوجها فى غيبة طويلة عنها بعد ما انتزعوه ليحارب فى (يافا) وطفلها الوليد تدمره القنابل وتفتك به أدوات الحرب بلا ذنب ارتكبه ، لا هو ولا أمه ولا أبوه .

إلى جانب توفر عنصر الحب فى هذه القصص الأربعة ، ومع وضوح القصد والهدف منها مجتمعة ، يوجد ثمة اتفاق آخر فيما بينها . وهو يكمن فى كون الكاتب يلتزم فى كل منها طريقة عرض واحدة . حيث يبدأ بتوجيه الحديث إلى الشخصية ، وينشئ علاقة مباشرة معها ، يكلمها ويوجهها ويذكرها بماضيها وبما يجب أن تفعله فى حاضرها ضماناً لمستقبلها ومستقبل مصر والإنسانية . وفى القصة الأولى يحدث «بسيونى» بقوله (فردوس يا بسيونى . . . فردوس يا بسيونى . . فردوس فى الإسكندرية . . بمنزل أبيها . . وأنت هنا ، مقطوع فى القاهرة ووحيد وشريد فى حجرتك الضائعة فوق السطح) . ونفس البداية فى القصة الثانية لكن مع «مدبولى» وكلاهما عامل مصرى يتعذب من قسوة المعاملة سواء من الأجانب أو من الرأسماليين المصريين ، وساعات العمل ، والأجور ، وعدم وجود تأمينات اجتماعية أو ضمانات ضد العجز والمرض والشيخوخة . . . وغيرها من القضايا العمالية يناقشها الكاتب أثناء السرد . لكنه يوجه حديثه إلى «مدبولى» : (صالحة . . ما أجمله من اسم يامدبولى ، وما أكثر إشراقه فى ذهنك ، وما أعذب موسيقاه فى قلبك الولهان . . صالحة . . آه من عودها المتأود ، ومن نظراتها المتكسرة ، ومن وجهها الصداح ، ومن ثناياها العواطر) . أما فى القصة الثالثة فإنه

(١) «المصرى» - العدد ٤٩٨٤ - ١٥/١٠/١٩٥١ - ص ٨ .

(٢) «قصان الدم» - دار النشر المصرية ١٩٥٣ - ص ٩٤ .

(٣) «المصرى» - العدد ٥٤٨٧ - ٧/٣/١٩٥٣ - ص ٨ .

يهمس إلى «سنية» : (برقية يا سنية . . إنها برقية آتية إليك . فهي من مقعدك يا عروس الحبيب . واضبطى أعصابك . ولا تضطربى خوفا . لا ترتجفى أملا . . بل اهرعى . . اهرعى إلى الباب . . واغمضى خيالك عن نوع المقدور المجهول فإنها ثوان معدودات تواجهين بعدها ما تحمل هذه البرقية من خبر .) وكذلك الحال نراه يحدث «دهبية» بين حين وآخر .

والكاتب بهذه الوسيلة مزق الستار الذى يفصل بين الكاتب وشخوصه ، وبينهما معا وبين القارئ ، فحطم الحائط الرابع ، وأبعد القصة القصيرة عن الموضوعية التى هى أهم سماتها . ومهما اختلف عن الرومانسيين من حيث فكرة القصة ومضمونها والهدف الذى يبتغيه من ورائها ووجهة نظره الشاملة ، فإنه يتفق معهم فى اختياره لشكل القصة وبنائها الكلى . فهو بناء وشكل رومانسى تتوفر له أساسيات معينة ، كذات الكاتب ، ودعوته الصريحة ،وأسلوبه الشاعرى . وكون شخصيته كفنان لا تتوارى وراء شخوص قصصه ، مما يضعف البناء الفنى . ومرد ذلك عند الخميسى إلى أنه شاعر جلب القصيدة الغنائية التى تتميز بخطابية واضحة إلى القصة القصيرة . وهذا أيضاً هو سر الخطابية الزاعقة التى نلحظها فى كل قصص الخميسى القصيرة . كما أنه يفسر لنا اهتمامه بلغته وموسيقيتها وغنائيتها . ومن أمثلة خطابيته ما نقرؤه فى قصة (آهة خرساء) : (إلى مهاوى الردى بعد أن استولت الحكومة على ثروته . . إلى مهاوى الردى بعد أن أصبح ضياع العروس حقيقة مؤكدة . . إلى مهاوى الردى بعد أن انكفأ إلى الليل الطويل . . لا شيء غير مهاوى الردى . . إلى الطريق إذن . . إلى المسغبة . . إلى حرمان الحياة والحب . . إلى السعال الذى تتشابك فيه خيوط الدماء)[1] .

وتحتشد قصص (رسالة المنتحرة) و(آه يا أسمر اللون) و (اللحن الأخير) و (ليتنى ما كنت يا أماه) و (وحدى) بصفحات أقرب إلى المقطوعات الشعرية منها إلى النثر الموضوعى الذى يناسب القصة الفنية القصيرة .

إلى جانب ذلك نلاحظ أن الخميسى يختار لبعض قصصه القصيرة شكل الرسائل المتبادلة ، كوسيلة لعرض المشاعر الذاتية الخاصة لأبطال قصصه ، وهو فيها يجد المجال رحباً فسيحاً لشاعريته ورومانسيته . وقد عرفنا أن معظم الرومانسيين عبروا عن مشاعرهم فى هذا الشكل . ونجد هذه الملاحظة مصداقاً لها فى قصص (رسالتان) و (والثالث يا أمى) و (لمن أعيش) و (العذاب) و (رسالة المنتحرة) و (فقاعة الهواء) .

ومع ذلك كله فإن عبد الرحمن الخميسى ليس رومانسيًا حالماً يوتوبيا يرسم صوراً مشرقة براقة لعالم لا سبيل إلى تواجده ، وهو ليس بورجوازيا يفصل نفسه تماماً عن المجتمع ليعيش فى بوتقة أو فى برج عاجى بأحلامه وترهاته وعاداته الخاصة وقيمه الذاتية ووضعه الطبقى ؛ ولكنه رومانسى عاش الواقع

---

(١) «المصرى» - العدد ٤٩٧٦ - ٧/١٠/١٩٥١ . ص ٨ .

الكبير بآماله وآلامه ، بمشكلاته وتطلعاته ، بصراعاته وتناقضاته ، بأزماته المعاشية اليومية وأزماته الخارجية ، وانطلق من الواقع المأزوم ، لأنه هو نفسه تأزم من هذا الواقع وتأثر به وبكل ما يعتمل فى جوانبه . وتعرف إلى كل جزئية من خلال رؤيته الكلية الشاملة ونظرته الموضوعية . وكما انفعل بالواقع وعاش فيه ، عاش أحلام الشعراء ، وجمع بينهما وبين أحلام الثوريين العمليين : بين الواقع والحلم ، بين الخيال والتجربة العملية ، فى عمل فنى رومانسى شكلاً ، ثورى تقدمى موضوعاً .

ولوضوح اتجاه الخميسى منذ بدأ يكتب القصة القصيرة فى صحيفة (المصرى) ١٩٤٧ حتى القصص التى عثرنا عليها فى (الجمهورية) ١٩٦٠ نجده على ولائه الشديد له لا يتزحزح عنه قيد أنملة ؛ لأنه لا ينفصل عن الإطار الفكرى والعقيدة التى يعتنقها ، فهو لا يبعد به عن الوعى بمجتمعه والنظر إليه بمنظار جاد . ومن ثم فإنه حينما ينشر مثلا مجموعة (أمينة) ١٩٦٦ نلاحظ أنه يضمنها كثيراً من القصص التى سبق له نشرها فى (المصرى) أعوام ٤٧ ، ٤٨ ، ١٩٤٩ . بل وكثيراً مما ضمته مجموعة (الأعماق) وهى أول مجموعة قصصية مطبوعة له ، تبدو فيها رومانسيته جلية من أولها إلى آخرها . وذلك على الرغم من مرور ما يقرب من عشرين عاماً على إذاعة هذه القصص لأول مرة . مثل (فقاعة الهواء) المنشورة بـ (المصرى) ٢٠ / ١٢ / ١٩٤٧ العدد (٣٧١٦) ص ٦ ، وكذلك (الحنة يا الحنة) المنشورة فى ٣١ / ١ / ١٩٤٨ – العدد (٣٧٥٢) ص ٨ . و (الأبله يحب) المنشورة فى ٣١ / ٧ / ١٩٤٨ العدد (٣٩٠٧) ص ٨ .

ويعنى هذا بكل تأكيد أن عبد الرحمن الخميسى له خط واضح محدد الملامح منذ أول قصة نشرت له حتى آخر قصصه القصيرة . هذا الخيط الذى يرتبط بالرومانسية الثورية الواعية بدورها فى المجتمع ، على المستوى الفنى والأدبى فى وقت واحد .

الفصل الثانى ..

الاتجاه التحليلى

١- الاتجاه التحليلى فى فكر ممثليه

٢- تحليل النفس والمجتمع فى قصص إبراهيم المصرى القصيرة

٣- محمود عزت موسى .. ونفسية الفرد القلق ..

١ - الاتجاه التحليلي فى فكر ممثليه

شهدت القصة المصرية القصيرة فى فترة ما قبل ١٩٣٣ تحول بعض كتابها نحو التحليل النفسى . وكان ذلك شاهداً على تطورهم ونضجهم ووعيهم الفنى ، فقد اتجه محمود تيمور فى معظم القصص القصيرة التى كتبها فى الطور الثانى من حياته الفنية نحو النفس الإنسانية . إذ نجد قصصه القصيرة التى بدأ يكتبها منذ أواخر عام ١٩٢٨ تعالج مشكلات الأفراد النفسية ، وتدور حول الغرائز ومدى تحكمها فى سلوك الفرد وانفعالاته وتصرفاته ، كغريزة حب البقاء والغريزة الجنسية ، وغريزة حب الاستطلاع ، والسيطرة ، والتملك ، والخضوع ، والمقاتلة ؛ إلى غير ذلك من الاستعدادات الفطرية النفسية والدوافع السيكلوجية التى تدفع الفرد إلى إدراك من نوع معين ، والشعور بانفعال خاص عند الإدراك ، أو أن يسلك نحوها مسلكاً بذاته يجد فى نفسه على الأقل دافعاً ونزوعاً إليه ، وتمثل ذلك بكل وضوح فى قصص (أبو عرب) و (نجية ابنة الشيخ) و (المحكوم عليه بالإعدام) و (الرجل المريض) و (حسن أغا) .

وتطور فن القصة القصيرة عند محمود طاهر لاشين فى نفس المرحلة نحو الواقعية التحليلية ، كما بدا من القصص التى أخذ ينشرها فى المجلات ابتداء من مايو ١٩٢٨ ، مثل قصة (القدر) و (الشبح الذى فى المرآة) و (الحب يلهو) و (تحت عجلة الحياة) . وهى التى نلحظ فيها ازدياد وعيه بعناصر القصة الفنية القصيرة ، وبعد نظره فى انتقاء الموضوعات الإنسانية التى تهتم بالإنسان ، وسلوكه ، ونفسيته ، وما يؤثر فى السلوك والنفسية من مؤثرات . وفيها يعنى بالإنسان من حيث هو إنسان بصرف النظر عن بيئته وجنسه وطبقته الاجتماعية ، كما أنه يهتم بتحليل نفسية البطل ، وتسليط الأضواء على جانب معين من جوانب الشخصية .

ولم يكن النزوع نحو التحليل عند هذين الكاتبين وقفا على إنتاجهما فى القصة القصيرة وحده ، وإنما تعداه إلى القصة الطويلة أيضاً . يتضح هذا من دراسة روايتى (رجب أفندى) ١٩٢٨ . و (الأطلال) ١٩٣٤ لمحمود تيمور ، ثم (حواء بلا آدم) ١٩٣٣ لمحمود طاهر لاشين . وإن كان محمود تيمور بعدئذ قد ترك التحليل وانشغل بموضوعات وألوان أخرى من الحياة العامة تناولها بأسلوب غير تحليلى ، وذلك عقب التحاقه بالمجمع اللغوى . بينما توقف محمود طاهر لاشين عن الكتابة تماماً ، بعد قصصه التحليلية القصيرة وقصته الطويلة عام ١٩٣٣ .

ولم يقف تيار التحليل عند حد القصص التى قدمها هذان الكاتبان طويلة كانت أو قصيرة ، بل إنه وجد لنفسه مسارب جديدة دفعته إلى الاستمرار والتدفق لدى بعض الكتاب الذين ظهرت قصصهم إبان المد الرومانسى العارم طوال فترة الثلاثينيات وحتى منتصف الأربعينيات. ويزداد الأمر جلاء إذا

ما عرفنا أن قصص هؤلاء الكتاب قد بدأت بالتحليل وانتهت عنده ، بمعنى أن الإتجاه نحو التحليل النفسى لم يكن مرحليًّا فى قصصهم القصيرة ، ولكنه كان شغلهم الشاغل مذ بدأوا يمارسون الكتابة فى هذا اللون من الفن القصصى ، حتى غدا سمة مميزة من سمات قصصهم ، فعرفوا به ، بعدما ظلوا حريصين على الاستمرار فى الإبداع والتجويد فيه .

هناك على وجه التحديد الكاتب «إبراهيم المصرى» الذى كان له فى كتابة القصة القصيرة طابع معين ميزه من غيره ، يظهر فى إدخاله طرائق مستحدثة على هذا الفن ، من أبرزها أسلوب التحليل النفسى ، وإخضاع هذا الشكل لمعالجة المشكلات النفسية والإنسانية الحية ، وكذلك الكاتب «محمود عزت موسى» ، ثم «إبراهيم حسين العقاد» على اختلاف بينهما فى درجة الوعى بتقنيات هذا الفن وأصوله . ولئن كان إبراهيم المصرى فى اعتقادنا يعتبر الممثل الحقيقى لهذا الاتجاه فى ميدان القصة القصيرة ؛ فإن «إبراهيم حسين العقاد» هو أدناهم تمثيلا للاتجاه ، وأقلهم جودة من الناحية الفنية .

يضاف إلى هذا أن إبراهيم المصرى هو الكاتب الوحيد من بينهم الذى استمر على ولائه للاتجاه التحليلى ، ولم ينحرف عنه منذ ١٩٣٣ حتى ١٩٦١ . فى حين انقطع الآخران نهائيا عن الإبداع فى القصة القصيرة . إذ اشتغل محمود عزت موسى بالترجمة فشغلته ، وانهمك إبراهيم حسين العقاد فى الميدان السينمائى أولا ثم الإذاعى أخيراً . وكأنهما كانا على موعد محدد اتفقا على أن يتركا الميدان فيه . ذلك لأنهما هجرا معاً مجال القصة القصيرة التحليلية عام ١٩٤٩ .

أما الشىء الذى يكاد يلتقى عنده هؤلاء الكتاب الثلاثة ، فهو أنهم عندما نحوا هذا المنحى كانوا يحاولون إبراز نوع من التفرد فى قصصهم القصيرة ، يجعلهم متميزين إلى حد ما عن النمط الذى كان سائداً ، والذى كان يصدر فى الأغلب الأعم عن كتاب بورجوازيين يعيشون لوناً من الحياة لم يكن متاحاً لمثل الكتاب الثلاثة . لذا حرصوا على أن تأتى قصصهم مناقضة كل المناقضة للاتجاه الذى سارت فيه قصص البورجوازيين الكبار . نظراً إلى أنهم لم يكونوا بورجوازيين ، لا بحكم الوظيفة الاجتماعية المرموقة - وقد حرم ثلاثتهم منها لفترة طويلة - ولا عن طريق الملكية . ومعروف أن أيديهم ودورهم كانت خاوية من أى لون من ألوان الثروة . وهم إلى جانب ذلك لم يحصلوا على درجة علمية عليا ، فقد اكتفوا جميعا بالثانوية ، ولم يواصلوا تعليمهم بسبب الفقر . كذلك فإنهم لم يستمدوا مكانتهم من واقع انتسابهم إلى أسرة عريقة فى المجد ، وكلهم من أسرات متواضعة كأغلب الأسر الشعبية الفقيرة ، وهم أيضا لم يقطنوا أحد الأحياء الراقية بالمدينة ، وكلهم نشأ وعاش وفكر فى أحضان بيئات شعبية عادية .

وإن الدارس المتأمل فى حياة كل منهم وظروفه ونشأته سيلاحظ اتفاقاً غريباً فيما بينهم ، انتهى بهم إلى الإحساس بأنهم مضطهدون فى المجتمع من قبل الطبقة البورجوازية الحاكمة والمسيطرة والمالكة لكل

شىء ؛ فأضمروا لها حقداً وبغضاً وكراهية . وما لبث أن ظهر هذا فى كتاباتهم التى وجهوها ضد هذه الطبقة . وتحولت قصصهم بالتالى إلى تشريح مساوئ هذه الطبقة من الداخل وعيوبها . وذلك عن طريق تحليل تناقضاتها الأخلاقية والنفسية والاجتماعية . وأصبح عليهم إذن أن يدافعوا عن الفن الذى يخدم الشعب ويعبر عن الطبقات المظلومة ، ورفضوا الفن الذى يمجد سلوك الطبقة التى يشعرون بشىء من العداء لها ولعاداتها وقيمها وأخلاقياتها ، فهم انتماء أقرب إلى الطبقات الشعبية المطحونة منهم إلى الطبقة البورجوازية المتعالية . ومن ثم جاءت قصصهم القصيرة مغايرة لاتجاه القصص الرومانسية .

فإبراهيم المصرى مثلا نشأ نشأة شعبية فى حى (القبيسى) بالظاهر . وكان والده رجلا متوسط الحال يعمل نساخ عقود فى المحكمة المختلطة . ولم يكد يصل فى دراسته الثانوية إلى شهادة الكفاءة حتى أخفق فى الحصول عليها ، فترك المدرسة دون الظفر بالمؤهل العلمى . واضطر إلى العمل بعد عناء ومشقة فى البنك العقارى المصرى حيث عين مدوناً للكوبونات . وما لبث أن فصل من البنك لانشغاله بالقراءة أثناء ساعات العمل الرسمية فتشرد فى الشوارع ما يقرب من ثلاثة أعوام ، خفف وطأتها وثقلها على نفسه أنه كان يتردد على مكتبة دار الكتب فتستغرقه القراءة ويلهيه الاطلاع . وكان آنذاك يعيش على بعض المعونات المالية التى قدمها له إخوانه من الأدباء أمثال محمد تيمور ، وإسماعيل مظهر .

ويحل محل أخيه الصغير الذى توفى على إثر إصابته بمرض التدرن الرئوى . فيعمل مدرساً لسنوات ست يستقيل بعدها ليتشرد من جديد . ويعرف طريقه إلى الصحافة ، فيشتغل بجريدة (البلاغ) نحو عشر سنوات ثم (دار الهلال) حتى انهارت أعصابه بعد ثلاثة أعوام من العمل المتصل ، فسقط على الأرض ذات يوم وهو يأكل ، وأصيب بشلل ذهنى وعصبى دام أربع سنوات لم يكتب فيها سطراً واحداً ، ولم يربح خلالها قرشاً واحداً ، مما اضطره إلى أن يبيع مكتبته التى كان قد زودها بأكثر من أربعة آلاف كتاب ، ثم باع أثاث بيته ، وهجر القاهرة ليستقر فى ضاحية (عزبة النخل) حيث عاش تلك السنوات الأربع (١) .

هذه المعاناة لم يمر بمثلها كاتب من كتاب القصة القصيرة البورجوازيين . فقد ووجه فى حياته بأكثر من مأساة لعل أقواها تأثيراً حينما كان يجد نفسه فجأة بلا عمل ومن غير مصدر رزق فى مجتمع لا ضمان فيه ولا أمان . واشتغاله بالصحافة وكتابته لها ، لم يكن يبغى من ورائه شهرة ولا ذيوع صيت ، كما كان البورجوازيون يستهدفون ، وإنما كان ينظر إلى الصحافة على أنها مصدر رزقه الوحيد بعد ما كانت تغلق كل الأبواب دونه (أنا رجل فقير جدًّا .. أريد أن آكل .. والصحافة فرضت علىّ أن أكتب لها .. عملى بالصحافة هو الذى آكل منه العيش .. فلو أن هناك ما يكفينى سنة أو سبعة أشهر لكى أتفرغ

(١) «إبراهيم المصرى – حياته وأدبه» – فوزى سليمان – مطبعة النصر بشبرا – ط /١ – ١٩٦٥ – ص ١٤ .

لكتابة عمل أدبي كبير لتفرغت .. لكن ذلك لم يحدث أبداً ..) (١) . لذا فإنه كان شديد الإحساس بالمسئولية إزاء عمله الصحفى ، لدرجة أن ساعات عمله كانت تزيد على خمس عشرة ساعة يوميا .

محمود عزت موسى هو الآخر شق جانباً كبيراً من حياته ، وإن لم يبلغ بؤسه وشقاؤه القدر الذى وصل إليه عند إبراهيم المصرى. ومع أن والده كان ضابطاً بالبوليس ، فإنه توفى صغيراً ، ولولم يحدث هذا لتغير كل شيء فى مجرى حياة محمود . ولما وقف بعناد وإصرار ضد البورجوازية وأطماعها واستغلالها البشع . فقد تأثر بوفاة والده . وتركت هذه الصدمة آثاراً مدمرة فى نفسيته ، خاصة وأنه رأى بعينيه جشع البورجوازية التى تجسدت له فى صورة أخواله . وكانوا تجاراً بالإسكندرية ، حيث نهبوا كل ما يخص والدته من إرث . وتسبب ذلك فى أن يحتدم صراع مرير بين والده وأخواله أولا ، ثم بين والدته وأخواله بعدئذ . وقد أصابه هذا بمرارة شديدة ، جعلته ينظر إلى هذه الطبقة نظرة ازدراء واحتقار ؛ بينما كبرت فى عينيه تلك الطبقة التى تعمل وتكدح ولا تعيش فى القصور ولا تملك الضياع ورءوس الأموال . فآلى على نفسه ضرورة إبراز حياة الطبقات الكادحة المنسية المجهولة فى مقالاته أو فى قصصه القصيرة : (أميل دائماً إلى الفقراء والبائسين والمساكين .. لا أكتب عن الفقر والطبقات الفقيرة كإنسان مترفع بل كأحدهم ، يعيش معهم ويخالطهم ويحس بإحساسهم)(٢) .

وأتيح له الاختلاط بهذه الطبقات بحكم وظيفته الحكومية فى فترة من فترات حياته . وكان يعمل معاوناً للمالية ، يغشى أقل الأحياء شأنا فى القاهرة كحى «الإمامين» و«البساتين» و«عشش الترجمان» . فرآها ميدانيًّا أثناء عمله ، واحتك بأقوامها ، وقضى الساعات الطويلة بينهم . واستمع إليهم ، وجلس معهم ، مما خلف عنده خبرات وتجارب غنية عن حياة الطبقات الفقيرة . وأضيفت هذه المعرفة إلى مكابدته فى حياته المعيشية المليئة بالتقلبات العنيفة . فهو لم يستكمل دراسته . وخشى مواجهة الحياة التى لا تعترف إلا بالمؤهل العالى فى وقت كانت أسرته تهتز وتكاد تترنح وتطيح بها الزعازع . وأدت به حساسيته التى تغلب عليه ، وقاده كبرياؤه إلى أن يحيا حياة نفسية متعبة . ومنذ انتقاله إلى القاهرة واظب على الكتابة فى (السياسة الأسبوعية) ١٩٢٩ لكى يضمن مبلغاً بسيطاً يستعين به على مواجهة الحياة ونفقات التعليم . وحينما أغلقت الجريدة وجد نفسه بلا عمل . فاضطر إلى الالتحاق بوظيفة «كاتب بمصلحة تحقيق الشخصية» بوزارة الداخلية سنة ١٩٣٢ وكانت صلته بالتعليم قد انقطعت . وظل يعيش حياة انطوائية متمزقة وهو يعمل فى هذه الوظيفة المتواضعة دون أن يشعر بآلامه النفسية أحد . حتى أخلص خلصائه فى تلك الفترة وهو الشاعر البورجوازى الرومانسى إبراهيم ناجى . إذ ظل محمود عزت موسى حريصاً على ألا يحيطه بشيء مما يشكو منه ، أو بشيء مما يحتاج

(١) من حديث أجريته معه يوم الاثنين ١٩٦٧/٨/٧ .

(٢) من حديث أجريته معه يوم الجمعة ١٩٦٧/١٠/٦ .

إليه . وقد كان يبيت ليالى طويلة من غير طعام . فكيف به يبوح بألمه وعذابه وبؤس حياته لأحد البورجوازيين الذين يعيب عليهم فكرهم وفنهم وميولهم الذاتية وحياتهم الماجنة العابثة . ثم كيف يحدث منه ذلك وهو الذى تصدى لكل ما كتبوه بالنقد والتجريح ، واتهمهم بالتحليق فى الخيال والانغلاق على « الذات » و« الأنا » الخاصة بهم ؟! .

ولا حاجة بنا إلى البحث عن نوع الحياة التى عاشها ويعيشها حتى الآن إبراهيم حسين العقاد . وهو الذى يشترك مع رفيقه فى كونه لم يحصل على مؤهل عال ، والتحق بوظيفة متواضعة فى وزارة العدل بعدما عمل فى بعض المجلات الفنية بالقطعة ، متنقلا من هنا إلى هناك ، ومن هذه الجريدة إلى تلك ، غير مستقر ولا مطمئن . وكان ولا يزال أحد سكان حى « الناصرية » بالسيدة زينب . فلم يكن يفصل بينه وبين حى « أولاد الذوات » والطبقة البورجوازية ، إلا شريط الترام : (على الرغم من أن الأستاذ محمود كامل آنذاك لم يكن يفصلنى عنه سوى شريط الترامواى ، إلا أنه كان يعتبرنى « بلدى » ، لأنى أسكن حى الناصرية بالسيدة زينب . فهو يتحدث عن الميردى ديه ، وزيزى هانم ، والعربات الفاخرة . وأنا أصف الشعبيين جدًّا . وجدتنى بطبيعتى ونشأتى بعيداً عن الجو الذى عاش فيه فظللت حيث أنا فى أحيائى الشعبية ، وهو فى حى « أولاد الذوات » يرتع . هو كاتب بورجوازى يعبر عن طبقته . بينما أنا أصور الوسط الذى عشت فيه)(١) .

عنصر الكراهية للطبقة البورجوازية موجود وكامن فى أعماقه ، والإدراك للفارق الكبير بينها وبين غيرها من الطبقات الشعبية داخل المجتمع الواحد دون أن يكون هناك فاصل معقول واضح فى حديثه كما كان واضحاً فى أحاديث غيره من الكتاب الواعين . لقمة العيش يحصل عليها بشق الأنفس حيناً ، ويفتقدها أحيانا . بينما يتمتع آخرون إما لأنهم يملكون ، وإما لأنهم ينتسبون إلى أسرات عريقة غنية ، وإما لأنهم ينضمون تحت لواء حزب من الأحزاب أو زعيم من الزعماء . ومن الملاحظ أن كلا من إبراهيم المصرى ، ومحمود عزت موسى ، وإبراهيم حسين العقاد ، لم يشتركوا فى أى حزب من الأحزاب السياسية التى تصارعت على مسرح تاريخنا السياسى الحديث . وإنما كانوا يرتكزون على ما يقدمون لمصر من عمل حسبما تساعدهم قدراتهم وإمكانياتهم . هذا العمل الذى انحصر فى الكتابة والتأليف النثريين فى أغلب الأحوال ... ومن هنا كانوا دائمى التطلع نحو المعرفة للاستزادة من فروعها ، ما دام عملهم يدور أولا وقبل كل شىء فى الكتابة . فإذا بهم يسلكون سبيل التثقيف الذاتى ، معتمدين على أنفسهم ، بعد أن سدت فى وجوههم أبواب التعليم العالى بسبب الفقر . فكان إبراهيم المصرى يذهب إلى دار الكتب المصرية صباح كل يوم ، ويمكث فيها قارئاً شتى الكتب فى مختلف العلوم والفنون والآداب ، من عربية وإفرنجية.. ولا يترك المكتبة إلا عندما تغلق أبوابها فى المساء . (فإذا أردت أن تعلم

(١) من حديث أجريته معه يوم الخميس ١٢/١٠/١٩٦٧ .

أين أفنى إبراهيم بصره وهو لم يزل فى مستهل العقد الرابع من عمره فاعلم أنه أمضى نحو خمسة أعوام يسكن دار الكتب فى باب الخلق صباح مساء ولا يغادرها حتى يطرده موظفو الدار طرداً .. وفى هذه الأعوام الخمسة كان إبراهيم قد فقد والده وعائله ، وكانت نفسه الفتية تجيش بالمطامع والمثل العليا .. وكانت يده تضيق عن شراء الكتب وإرواء عطشه العلمى والأدبى .. فلم يجد مناصاً من أن يتخذ دار الكتب سكناً ومحلا مختاراً)(١) .

وكى لا يحرم قراءه من كل ما ثقف نفسه به عالج موضوعات متنوعة . ولم يكتف بالكتابة فى القصة القصيرة ، بل أضاف إليها الدراسة الفنية والأدبية والاجتماعية والنفسية . وعندما كان محرراً بصحيفة (البلاغ) عرفه قراؤها محررا للصفحة الأدبية ، والصفحة النسائية ، والصفحة السينمائية ، والنقد الاجتماعى ، والترجمة ، والتعليق على الكتب الجديدة . وأرشد قارئه إلى مفتاح شخصية كل من دستويفسكى ، وطاغور ، وتولستوى ، وشكسبير ، وبودلير ، وزولا ، ومارسيل بروست ، ورومان رولان ، وأندريه جيد ، وغيرهم من أعلام الأدب والفن والفكر فى الشرق والغرب على حد سواء .

ويصنع محمود عزت موسى صنيعه من حيث التثقيف الذاتى الموسوعى ، والكتابة فى موضوعات متعددة فى (كوكب الشرق) و(السياسة الأسبوعية) و(البلاغ الأسبوعى) و(البلاغ اليومى) و(الشعب) و(المهرجان) و(المساء) و(الأهرام) و(المصرية) و(مجلتى) و (الأسبوع) و(الإذاعة المصرية) . ويترجم كذلك لدستويفسكى ، وتولستوى ، وإميل زولا ، ومكسيم جوركى ، وجوجول ، وديكنز ، وبول بورجيه ، وتشيخوف ، وليرمنتوف وادجار آلن بو ، وجيمس جويس ، وأندريه موروا ، وموباسان ، ومارك توين . وذلك بعدما قرأهم جيداً وقدمهم إلى القارئ العربى فى مصر . كما أعد بحثا مطولا تناول فيه بالنقد دواوين الشعر الحديثة التى ظهرت سنتى ١٩٣٣ و١٩٣٤ بعنوان (مدى التطور فى الشعر الحديث) لمجلة (الأسبوع) . وكتب دراسة أخرى عن (المصرى والحياة الأدبية فى مصر) ، ونشر بحثاً سياسيًّا اجتماعيًّا فى مجلة (الراوى الجديد) بعنوان (قيادة الجماهير فى العصر الحديث) (٢) . وكلها تصدر عن كاتب مخلص لمصر ، ويريد من ورائها توعية قرائها وتثقيف جماهيرها الشعبية : فكريًّا وسياسيًّا واجتماعيًّا وفنيًّا وأدبيًّا .

ورغم أن إبراهيم حسين العقاد لم يتمكن من أن يكون كرفيقيه دائرة معارف سيارة ، هادفة ، ومفيدة ، فإنه أفاد من قراءته لتورجنيف وبوشكين وموباسان وتولستوى ، وكتب كثيراً فى (الأهرام) ١٩٣٤ - ١٩٣٥ و(الوادى) ١٩٣٣ - ١٩٣٤ و(الجامعة) ١٩٣٦ ، ١٩٣٧ ، ١٩٣٨ و(السينما) ١٩٤٤ - ١٩٤٥ و(الوفد المصرى) ١٩٤٦ و(كوكب الشرق) ١٩٣٤ - ١٩٣٥

(١) «الجامعة» - العدد ٤٤ - ١٩٣٢/١٢/٨ - ص ٤ .

(٢) «الراوى الجديد» - العدد الأول - ١٩٣٥/١/٢ - ص ١١ .

و (الفصول) ١٩٣٥ و (روزاليوسف) ١٩٣٦ - ١٩٣٩ وزاد على ذلك معرفة بالسينما والفن الإذاعى . لكننا لا نقرأ له مقالات وبحوثاً فى السياسة أو فى المجتمع أو فى النقد الأدبى ، كما قرأنا لزميليه .

وربما يكون مبعث إقبالهم على القراءة الدائمة ، وشغفهم بالاطلاع الواسع على ألوان متباينة متعددة من الفكر والفن والأدب ، وكذا سعيهم الجاد من أجل تقديم ذلك للقارئ العربى بأسلوب سهل ميسور ؛ إنهم أرادوا أن يضربوا المثل لأولئك الذين تعلموا لا لشىء إلا لأن لديهم القدرة على الإنفاق والتعلم . لكنهم فى النهاية أميون ثقافيًّا غير نافعين اجتماعيًّا كالشجرة العقيمة التى لا تؤتى ظلا ولا حتى ثمراً . فى حين أن أولئك الذين نشأوا ونبعوا من طبقات فقيرة كادحة لا يقلون - إن لم يتفوقوا عليهم - ثقافة وعلماً ومعرفة . وإن امتيازهم يكمن فى مدى وعيهم بما يقرأون ، ومدى إفادتهم الآخرين بما قرأوه .

ويدافع إبراهيم المصرى عن أولئك الفنانين والأدباء الذين لم ينشأوا فى بيئات راقية ، ومن طبقات بورجوازية كبيرة ، حيث يذهب إلى أن الحرمان والفقر والحاجة والظروف المادية والاجتماعية والطبقية غير الملائمة ، قد تهيئ الفرد قوىَّ الشخصية إلى نوع من التفوق والامتياز يندر وجود مثيله : (إن الرأى القائل بأن البيئة الراقية هى التى تنبت الرجل العظيم وإن الأعمال العظيمة يجب أن تتناسب والوسط الذى خرجت منه هو فى زعمى رأى نسبى محض . إذ فى وسع العظيم أن يخلق نفسه بنفسه كما وقع لغالبية أدباء الروس الذين خرجوا من الشعب وكتبوا للشعب . والعظيم ليس فى حاجة لوسط خاص بما أن الإنسانية كلها وسطه . وإذا كانت بيئته جاهلة متأخرة - كما هو المشاهد عندنا وكما هو الحال فى الروسيا - فإن فيه من القوى ما يمكنه من التحرر منها والسيطرة عليها . وإذا كان عصره جامداً فهو يتقدمه بل هو قد يتنبأ بمصيره وقد يحمل له حاجات ومطامع جديدة تعتلج فى نفوس أبنائه خفية مستورة حتى يفد ذلك العظيم فيبرزها إلى النور الساطع)[1] .

هناك وجه اتفاق آخر يجمع بين الكتاب الثلاثة ويؤكد بعدهم عن الاتجاه الرومانسى الذى كان مسيطراً ، بل يقف بهم على النقيض تماماً من ممثلى ذلك الاتجاه ودعاته . فمن الطبيعى لأناس نشأوا فى بيئات شعبية فقيرة ، وعاشوا فى محن قاسية ، وعانوا ما يعانيه عامة الشعب حيناً ، وتعطلوا أو تشردوا حيناً آخر ، وفقدوا الضمان الاجتماعى بالنسبة للحاضر والمستقبل فى كثير من الأحيان ، ثم حرموا من القوة والنفوذ والثروة على طول الخط ، أن يجىء أدبهم وفنهم وفكرهم غير معزول عن المجتمع والناس ومعاناتهم وآلامهم .

وعندما رأوا أن الكتاب البورجوازيين لا يحتفلون فى قصصهم إلا بالسطح والمظاهر والقشور ، دون

(١) « الأديب الحى » - إبراهيم المصرى - مكتبة الهلال ١٩٣٠ - ص ١٠٩ .

الدخول إلى الأعماق وفهم النوازع والدوافع الخفية ، لجأوا هم فى المرتبة الأولى إلى « التحليل » والتعمق ودراسة الجانب غير المنظور فى حياة الإنسان ، سواء كان من هذه الطبقة البورجوازية المسيطرة والمتمتعة ، أو من أبناء الشعب العاديين . ومن ثم كان اهتمامهم بهذا الجانب الذى لم يجنح نحوه الكتاب الرومانسيون الذين ينتسبون إلى أصول بورجوازية . ألا وهو « الأعماق » ، والتعرف إلى الأسباب الرئيسية التى تتحكم فى سلوك الفرد ، والتى تميز فرداً ما يتصرف تصرفاً ما عن فرد آخر يسلك سلوكاً مغايراً .

واستندوا فى اتجاههم التحليلى فى قصصهم القصيرة إلى مجموعة من الركائز القوية ، التى استطاعوا أن يحولوها إلى مطالب ناشدوا الكتاب بضرورة التزامها حتى يتوفر لديهم الوعى بالبيئة ، والوعى بالعصر . وهما عنصران أساسيان لا بد من اكتمالهما لدى كل أديب معاصر . كما كانوا يلحون على :

أولاً : الدعوة إلى الارتباط الدائم والمتصل بالشعب ، كى تتم معرفة مشكلاته الفعلية ، والإحاطة بمستوياته وطبقاته . لإدراك مدى تأثير ذلك على ميول الفرد ورغباته ومشاعره ونفسيته . وارتبط هذا لديهم بالإلحاح المستمر على حتمية الكشف عن الأبطال الحقيقيين فى الحياة اليومية ، وتصوير هذه الحياة بما فيها . وتحليل نفسية الكادحين فى الأرض لإزاحة الستار عن الأسباب الجذرية التى تكمن وراء شقائهم وبؤسهم . يقول فى ذلك محمود عزت موسى : (لقد ظهرت فى هذا العصر طوائف جديدة . كطبقات العمال مثلا . لم يكن لها من قبل وجود أو خطر أو تأثير فى الحياة الاجتماعية ، بينما نرى الآن أذواقاً متعددة متباينة . ظهرت كنتيجة للتطور الاجتماعى فى العصر الحديث ، ولكل من هذه الطبقات مسئولية ودين فى عنق الكاتب . أى أن الكاتب محاسب على تسجيل حياة الجيل الذى يعيش فيه . وإيضاح تفكيره وعواطفه وتصوير شخصياته وكل ما يتعلق بها من ميول وأعمال . وهذه كلها أشياء دقيقة لا يضطلع بأعبائها إلا الكاتب العبقرى الذى يصوغ فى كتابته نفسية الجماهير)[١] .

وفى مقال آخر له يتحدث عن أشباه الموتى من الفلاحين الذين أنهكهم الجوع وألجمهم الفقر وأضلهم النسيان . وطالب الكتاب بالتعبير عنهم . وتعرية المساوئ التى يرزحون فى ظلها . فالأدب الصادق -كما يقول- قادر على أن يغير سواد حياتهم بياضاً ، وعبوسهم ابتساماً . (فليس الأديب هو الذى يصف الزهور . ولا الذى تسحره الطبيعة ويسهده الغرام . فيصف تباريحه . وليس الأديب هو الذى يبسط روائع الأدب الغربى بسطاً . إنما الأديب هو الذى لا يشعر إلا بشعور واحد ، وحق واحد . وعاطفة واحدة .. الأرض .. الوطن .. أبناء هذه الأرض .. هذا هو الجو الذى يعيش فيه الأديب الصحيح .. وهذا حقله وميدانه . وليس الأديب - كما قال أحد أدباء فرنسا - إلا أحد العمال المصلحين . فالأديب عامل وعمله هو الإصلاح . وليس هناك شىء أجدر بأن ينفق فيه الجهد

---

(١) « الشعب » العدد ٨٤٦ ، ١٤ ٨ ١٩٣٣ مقال (اللغة والفن القصصى) ص ٣ .

بل الحياة إلا هذا .. هذا هو الفن الذى يجب أن نخدمه . وما سواه باطل . فإذا فعلنا ذلك أيقظنا بالعصا السحرية المخلوقات التى تاهت منذ آلاف السنين ورفعنا عنها أقذار تلك الأحقاب الطويلة)(١) .

ويسمى إبراهيم المصرى الأدب الذى يصور العمال والفلاحين وصغار الموظفين بالأدب الشعبى الذى هو حصيلة وعى الكاتب ببيئته واندماجه فى الشعب وملاحظة حياته (أما الأدب الشعبى فهو أدب الطبقات العاملة من العمال والفلاحين وصغار الموظفين يحدثنا عن أخلاقهم الفطرية البسيطة ، عن غرائزهم القوية الحرة ، عن تضحياتهم اليومية العظيمة ، عن مجد العمل والنشاط المتواصل فى خدمة المجموع ، عن أفراحهم الساذجة البريئة ، وعن آلامهم ومصائبهم واستعباد أصحاب رءوس الأموال لهم وتمردهم عليهم وكفاحهم للظفر بحقوقهم وتبديل النظام القائم والاتجاه بالإنسانية نحو المساواة الحقة بإلغاء فوارق الطبقات وإنشاء حكومات شعبية تدير بنفسها وسائل الإنتاج وتوزع الثروة على الجميع توزيعاً عادلا قوامه النزاهة والإخلاص وتقدير الكفايات الممتازة تقديراً مشجعا وافياً)(٢) . فالمصرى يفرق بين أدب الخاصة من الطبقة الأرستقراطية وبين أدب العامة . ويذهب إلى أن الأول هو الذى يعنى بالطبقة البورجوازية طويلا ، فعليهم الآن أن يتجهوا نحو الطبقات مهضومة الحق للبحث عن أسباب شقائها وآلامها النفسية .

ولا يقتصر إبراهيم المصرى على توجيه هذه الدعوة إلى الناثرين من كتاب القصة القصيرة وحدهم ، وإنما يلزم الشعراء بها كذلك على اعتبار أنهم موجودون فى مجتمع لا بد من التعبير عنه بكليته دون الاكتفاء بالتعبير عن الرقة المصطنعة والحب المخيب والأحلام الراكدة ذوات الأجنحة الخائرة الميتة : (ولن يكتمل وعى البيئة ولن تتجلى قدرة الشعراء فى التعبير عنها إلا متى وضع الشاعر نصب عينيه وجوب الاندماج فى الشعب وملاحظة حياته والوقوف على جوانبها الشعرية المجيدة ، ومتى فهم الشعب فسوف يحبه فيجيد تصويره والتغنى به .. وإنا لننتهز هذه الفرصة لنهيب بشعرائنا جميعاً أن انفضوا عنكم ثوب المتحضرين المترفعين الضاربين حول أشخاصهم نطاقاً محرماً قدسيًّا وانزلوا إلى الشعب .. اختلطوا به وامتزجوا فيه وعيشوا معه .. انظروا فى المدينة إلى العامل ابن البلد وكيف يحب ويتألم ويجاهد .. واذهبوا إلى الريف فاحنوا جباهكم أمام الفلاح ؟ ذلك هو سبيل الوحى الأسمى وفى استلهامه مجدكم وخلودكم لو كنتم تعلمون)(٣) .

وكان طبيعياً والحالة هذه أن يعلنوها حرباً ضارية على دعاة الفن للفن من الرومانسيين ، وغيرهم

---

(١) «الأدب الحى – العدد الأول – أول مارس ١٩٣٧ – مقال (الفن والمجتمع) ص ٧ .

(٢) «وحى العصر» – ابراهيم المصرى – مكتبة الهلال ١٩٣٥ – ص ٢٧ .

(٣) «وحى العصر» – ابراهيم المصرى – مكتبة الهلال ١٩٣٥ – ص ١٥ .

ممن يفصلون الأدب والفكر والفن عن مجرى الحياة وظروف المجتمع . ووقفوا بالمرصاد ضد أولئك الذين كانوا يجترون آلامهم وأحلامهم ومشكلاتهم فى الأعمال الفنية أو الأدبية دون النظر إلى آمال الناس من حولهم ومشكلاتهم وتطلعاتهم وأحلامهم . ورأوا أنه إذا كان الأدب الشعبى هو الذى يدور حول قوى الشعب الفاعلة التى لا تملك إلا قوة سواعدها فى المصنع أو فى الحقل ، فإن الأدب البورجوازى (هو أدب الطبقة المثقفة الممولة المحافظة على التقاليد الموروثة ، الذائدة عن النظام الاجتماعى القائم ، النازعة إلى احتكار الفكر والفن كفضيلة تميزها عن سائر الطبقات ، وتخولها حق إرشاد الشعب وقيادته والتحكم فيه والمباهاة عليه . وأكبر ظنى أن أعداء الأدب البورجوازى محقون فى حملتهم عليه فهو أدب متشابه محدود يحدثنا عن أخلاق طبقة محدودة ، ويرسم لنا حياة أولئك الموسرين الذين لا هم لهم غير البحث عن اللذة وحيازة المال .. لذلك تكثر فى هذا الأدب موضوعات العشق الوضيع وتقلباته وأطواره كأنما هو كل مطلب الإنسان)[١] .

فالأدب الشعبى عندهم إذن هو أدب العمل والجهاد والتضحية والفداء.هذا المفهوم فى حقيقته ليس علميًّا ، ولا يتفق مع ما اصطلح عليه دارسو الفولكلور والأدب الشعبى ، ولكنهم وضعوه فى مقابل ما سموه بالأدب البورجوازى ، بينما الأدب البورجوازى هو أدب الترف والكسل والأثرة وتقديس التقاليد الموروثة ومحاربة التجديد الاجتماعى . وهو فى معظم آثاره أدب متشائم حالك مريض يغرى النفس بالهزيمة والكسل ، ويبعث الخور فى العزائم ويقتل فضائل المخاطرة والإقدام ، ويبتلى الفرد بضرب من الرغبة فى العبث بكل مجهود عظيم يتطلب التضحية وإنكار الذات . وإنه يظل بالملاذ الحسية يزينها ويفتن فى تصويرها حتى يجعل منها غاية الحضارة وقبلة الحياة . (ولكن الحقيقة التى لا مراء فيها أن الأدب البورجوازى لم يعد فى استطاعته خلق أمثلة جديدة عليا تمنح الإنسان فكرة أو مبدأ أو عقيدة يعيش بواسطتها ويرصد قواه على تحقيقها ويشعر بنبله البشرى فى الحياة والموت من أجلها)[٢] .

والذى يجعل الأدب البورجوازى هكذا أنه لا يتجه نحو الشعب يستقي منه أدبه وفنه . ولا يحكم الصلة بينه . ولا يشعر بمطالبه واحتياجاته . ولا يفهم أن العمل الفنى المصرى لا بد أن يكون صورة صادقة لبطولة الشعب المصرى : بطولة العمل اليومى المجيد لمصلحة الفرد والمجموع . وبطولة الدعوة إلى العدالة والمساواة الحقة لمصلحة الفرد والمجموع فى المستقبل القريب أو البعيد .

ويذهب إبراهيم المصرى إلى أن الأدب البورجوازى لا يفعل شيئاً من ذلك على الإطلاق . ولا يلتحم بالشعب ، لأنه يعبر عن فئة (شبه أرستقراطية. تعيش على هامش مجتمعنا وتنظر إليه كإطار

(١) «وحى العصر» - ابراهيم المصرى - مكتبة الهلال ١٩٣٥ - ص ٢٥ .

(٢) «وحى العصر» - ابراهيم المصرى - مكتبة الهلال ١٩٣٥ - ٢٧ .

حقير لا يتناسب مع إحساسها المتمدين ولا مع تفكيرها . وهى قد تذهب فى يأسها وازدرائها بعض الأحايين إلى حد أن تنكر صلاحية هذا الشعب للحياة الحرة الراقية بتاتاً . فهى تهرع إلى الفكر الأجنبى تخلق به حياة خاصة ممتازة لا تمت إلى حياة هذا الشعب العميقة بصلة . وأبلغ شىء فى الدلالة على ذلك أن الأديب المصرى المثقف الحالى أديب متحضر للغاية لا يعرف الفلاح المصرى ولا العامل المصرى ولا يعبأ بهما ولا يحاول أن يعيش بينهما ليتعرفهما وهما سواد الشعب . فبدل أن يهتم بهما ويستخدم ثقافته لمصلحتهما ويصبغها بصبغتهما ويستوحيهما أدبا جديداً وفنًّا جديداً وجمالا جديداً يفر منهما إلى حضارة أجنبية كاملة المفاتن يفنى فيها فلا يعود بالمصرى ولا بالأوربى بل يصبح مخلوقاً طفيليًّا يعيش عالة على فكر سواه وإحساس سواه)(١) .

هذه الأقوال فى معظمها تدل على وعى هؤلاء الكتاب بمجتمعهم ، وإدراكهم الذكى لأبعاد العلاقات الاجتماعية وطبيعتها ، والطبقات الاجتماعية والفوارق بينها ، والأدب الذى يصدر عن كل طبقة ، ووقوفهم بالتأييد والتأكيد على قيمة الأديب الذى يعى دوره فى المجتمع وأهميته ، والذى يجمع فى قصصه بين الفكر والواقع ، بين العقل والوجدان ، من غير تخيل كاذب أو تلفيق واختراع خداعين . ولن يتأتى للكاتب ذلك إلا عن طريق اتصاله المباشر والعميق بالحياة الاجتماعية . (إن الكاتب فيما مضى كان لا يتصل بالحياة الاجتماعية التى يعيش فيها إلا بالاسم ، بينما نراه دائماً يحلق فى سماء الخيال .. إن مسئولية أكثر الكتاب القدماء لم تكن محددة كما نرى الآن ، ولم يكن لها طابع خاص تمتاز به ، وكان أكثر الكتاب لا يندمجون بشخصياتهم فى البيئة التى يعيشون فيها ، ولذلك كان أثر تلك البيئة فيهم ضعيفاً)(٢) .

ويؤمن إبراهيم المصرى بأن ثمة عبقرية فكر وعبقرية حياة يلزم أن تمتزجا فى العمل الأدبى ، إذ أن العلاقة بينهما علاقة تلازم ووجوب لا يكفى وجود إحداهما دون الأخرى ، حتى يطمئن الكاتب إلى اكتمال عمله الفنى ونضجه (الأديب الحق فى نظرى هو الذى يقرن عبقرية الفكر بعبقرية الحياة فيدرب نفسه على احتمال البؤس ولا يتبرم بالألم ويستعذب الجهاد ويتحدى الصعاب ويتطلبها وينازلها ويروض فكره وقلبه وساعديه على إخضاعها . ولخير له ألف مرة أن يعيش كبطل مجاهد حر وأن يجد سعادته فى تحقيق حلمه الأدبى ولو على أنقاض نفسه من أن يصبح العبد الذليل أو المسخ المهرج يصول ويجول فى ملاعب الموسرين استجداء لأكفهم وفرحاً بخلطتهم وإدخالا للسرور على قلوبهم)(٣) .

وينتهى من ذلك إلى أن المؤلف القصصى الأمثل هو : (من يعيش ويختبر ثم يكتب . يلاحظ

---

(١) «الأدب الحى» - إبراهيم المصرى - مكتبة الهلال ١٩٣٠ - ص ١١٠ .

(٢) «الشعب» العدد ٨٤٦ - ١٤/٨/١٩٣٣ - ص ٣ مقال محمود عزت موسى .

(٣) «الأسبوع» العدد ١٣ - ٢١/٢/١٩٣٤ ص ٣٢ .

ويدون ويختزن ثم يكتب . يجوب الشوارع والأزقة والمنتديات العامة ويتصل بالناس ويتحدث إليهم ويراقبهم ، ثم يكتب . يلقى بنفسه فى أتون العواطف ليحس ويتألم ، ثم يكتب . فتخرج أعماله ناضجة مليئة فياضة قوة وحياة)(١)

وتدبيب الهدف نحو قوى الشعب الفاعلة من فلاحين وعمال يدفع إلى الاعتقاد بأن هؤلاء الكتاب كانوا أكثر ميلا إلى الفكر التقدمى الاشتراكى منهم إلى أى اتجاه فكرى آخر . وقد نلتمس لذلك تفسيراً مما سبق أن أشرنا إليه من حيث انتمائهم أصلا إلى طبقات ليست بورجوازية أو أرستقراطية ، ثم إن ظروفهم الخاصة وما صادفوه فى حياتهم اعتقدوا أنه نتيجة طبيعية لغلبة قلة قليلة من الأفراد فى المجتمع وتحكمهم وسيطرتهم وملكيتهم ، أدى إلى أن ينادوا بتطبيق تعاليم جديدة فى الفن والفكر والأدب ، لم تكن سائدة آنذاك ، حين كان الفكر والفن والأدب البورجوازى هو النموذج الذى يحتذيه كل متأدب .

معنى هذا أن دعوتهم وفكرتهم التقدميتين كانتا بمثابة رد فعل لطغيان البورجوازية والفن الرومانسى الفردى الأنانى الذى صحبها .

ولقد شغلت هذه الركيزة التى تستهدف الوعى بالبيئة معظم كتاباتهم ، وبتأثيرها راحوا يكتبون قصصهم القصيرة .

ثانياً : أما الدعامة الثانية التى تتصل بعنصر «الوعى بالعصر» كما كانوا يطلقون عليه . فإنهم رأوا أن الأديب المجدد يجب عليه ألا يكتفى بالاندماج فى بيئته المحدودة ، ليحس روحها ، ويلمس طابعها ، ويجتهد فى التعبير الصادق عن تلك الروح ، وإبراز مميزات ذلك الطابع . ولكن عليه أن يرتفع بفنه وأدبه إلى مستوى الآداب الخصبة الأخرى ، وأن يقرن فى أدبه عنصر المصرية بعنصر الحياة الرحبة الشاملة التى يحسها كل إنسان ، وتخاطب كل إنسان ، وتؤثر فى كل زمان ومكان . فرسم العادات والأخلاق والتقاليد المصرية البحتة ، ونقلها نقلا فوتوغرافيًّا والسعى إلى محاكاتها من ناحية اللغة والأسلوب ينبغى ألا تصرف الكاتب عن الجوهر وتحول بينه وبين الخوالج والعواطف والميول والأهواء التى تعتلج فى النفس البشرية عامة ، ويمكن أن يفهمها ويقدرها ويشعر بها كل من توافر على مطالعتها ممثلة فى العمل الأدبى القوى . فقد رفضوا الإغراق فى المحلية واختيار نماذج إقليمية بحتة : (اتجاه يسوءنا أن نقول عنه إنه لا يرضى الفن ولا الآمال المعقودة على منتجات الشبان الفنية ، فهم يفهمون أن الأدب القومى المصرى يجب أن يعنى بوصف المؤسسات والدور والتقاليد المصرية وصفاً فوتوغرافيًّا ، وهذه أشياء ولا شك غير باقية ، فوصف دكان الشيخ مصطفى ربما يكون قطعة صحفية بارعة ، ولكنه ليس من خواص الفن الباقى ، ووصف تقاليد الزواج الراهنة قد لا يمضى عليها عشرة أعوام من غير أن تتغير تماماً . فمعظم ما يصف هؤلاء الشبان الكاتبون الآن هو وصف دار من دور اللهو

(١) «صوت الجيل» - ابراهيم المصرى - مكتبة سابا ١٩٣٥ - ص ١٩ .

فى شارع عماد الدين أودكان أوبيت أوشارع من شوارع العتبة الخضراء أوالأزهر أوالقلعة . . ومن البداهة أن يقال إن مصر لا تختلف عن بقية العالم فى هذه الأشياء وكل بلد من بلدان العالم له تقاليد ورسوم وأشكال تختلف عن الأخرى ، ولم يقل أحد إن هذه هى مناط الفن الرفيع ، لأنها أشياء متقلبة وليست بذات قيمة فى حد ذاتها لو أنها بقيت إلى آخر الأزمان)(١) .

ومحاولة تصوير العادات المصرية كما يقول إبراهيم المصرى أمر لا قيمة له وحده إذا لم يستطع الكاتب أن يلمس خلف هذه العادات (عارضاً نفسيًّا عامًّا أو ظاهرة خلقية شائعة أو نزعة وجدانية أبدية . يبهت لها القارئ الأجنبى ويؤمن بصحتها لفرط تأثيرها الشديد عليه) (٢) ، وليس معنى هذا فى تصورهم أن يضحى الكاتب المصرى باللون المصرى الصميم يخلعه على عمله الفنى ، بل الغاية المثلى اقتران هذا اللون بالبواعث والحوافز الطبيعية التى تتردد فى قلب كل إنسان سواء كام مصريًّا أم غير مصرى . ذلك أن الإنسان واحد مهما تنوعت الثقافات واختلفت البيئات وتباينت الأمزجة .

وسعياً وراء تحقيق هذا الأمل المنشود فى العمل الفنى ، أضافوا إلى الوسائل التى يستخدمها الكاتب لتكوينه الفكرى إلماما بالثقافات العالمية . وبخاصة فى الناحية العلمية ، حتى ينظر إلى الأمور نظرة شاملة غير جزئية وحتى يحيط بكل ما يدور حوله وفى عصره ليس فقط داخل إطار مجتمعه الضيق المحدود ، ولكن فى المجتمعات الأخرى على المستوى العالمى . وبالتالى يعى عصره ويعيش أحداث حاضره ككل .

وليس من شك فى أنهم ألقوا نظرة دقيقة على كثير من كتاب أوربا الذين عرفوا عنهم الشىء الكثير ؛ فوجدوا أن الأغلبية منهم أقبلت على دراسة العلم دراسة منظمة وافية ، بل تشتغل به وتمارسه . و «جورج ديهاميل» القصصى الفرنسى كان طبيباً ، أما الروائى الكبير «بول بورجيه» فإنه يمهد لكتب العلماء أنفسهم بمقدمات تدل أبلغ الدلالة على وفرة محصوله العلمى . وقد فهم كتابنا ذلك وأرادوا تقليده ومحاكاته ، ورغبوا إلى كتاب القصة القصيرة أن يكون لديهم إلمام بالعلم وإحاطة بفروعه . وكان من رأيهم ألا يقف سعى الكاتب إلى المعرفة عند هذا الحد ، بل يمتد فيشمل الإحاطة بالاقتصاد والاجتماع والتاريخ والفلسفة والبيولوجى : (هناك مسائل اجتماعية وقانونية واقتصادية وبيولوجية وغيرها يجب أن يلم الأديب ولو ببعض أطرافها إذا ما رغب التحدث عن عصره بطريقة تتفق وروح هذا العصر .. وأنا لا أنكر أن قوام الأدب صدق العاطفة وتوقد الغريزة ووحى القلب ، ولكن الأدب ليس محض شعور وإنما هو عقل أيضاً .. فالأديب يحس ويفكر والتوازن بين إحساسه وفكره لا بد منه .. فإذا ما تغلبت فيه العاطفة على الفكر دب فى ذهنه التشوش واختلطت عليه الأفكار والأحلام ولم يستطع

---

(١) «الشعب» - العدد ١٠٠٨ - ١٩٣٤/٢/١٥ - ص ٣ مقال محمود عزت موسى (أدباء الشباب والقصة) .

(٢) «الأسبوع» - العدد ١٤ - ١٩٣٤/٢/٢٨ - ص ٣٢ مقال إبراهيم المصرى (اللون المصرى فى أدبنا الحديث) .

ضبط النسبة بين الخيال والواقع)[١] .

على عكس الرومانسية التى تأخذ بالعاطفة وحدها وتسرف إسرافاً قد يصل إلى حد المبالغة ، يؤمن هؤلاء بالعقل وبأن يكون ثمة تآلف وانسجام وتوافق فيما بين الناحيتين بحيث لا تطغى إحداهما على الأخرى . والذى يساعد على وجود مثل هذا التوازن « العلم » وثقافة الكاتب ثقافة معاصرة كلية . يقول محمود عزت موسى : (إن مهمة الكاتب فى هذا العصر تختلف كثيراً عن مهمة الكاتب فى الماضى . فإن الكاتب الحديث يرى نفسه الآن أمام مسائل ومشاكل اقتصادية وأدبية واجتماعية يجب أن يلم بها إلماماً دقيقاً ، ويجب أن يكون له فيها فكر خاص ، ورأى خاص، وليس هذا بالشىء السهل)[٢].

فالأديب فى نظرهم لم يعد أديباً أو فناناً فحسب ، بل أصبح رجلا مثقفا مستنيراً أوكما يطلق عليه إبراهيم المصرى « نصف عالم » (تطالبه الجماهير المستنيرة بالحياة معها والاهتمام بمشاكلها الحاضرة كما يضطره عصره إلى دراسة الاجتماعيات والاقتصاديات ليستطيع أن يعبر التعبير الصادق عما يضطرم فى نفوس أفراده)[٣] .

وإذن لا بد من توافر عناصر وعى البيئة كاملا ، ووعى العصر قويًّا شاملا فى شخصية الأديب المجدد . وليس فى هذا ما يتعارض والنزعة الإنسانية . لأن هذه النزعة ترجع إلى مدى تصور الأديب وبعد خياله ومرمى تأملاته ورحابة نفسه . وهو لن يستطيع توكيد تلك النزعة فى أعمال أدبية تبلغ تأثيرها القوى إلا بعد أن يندمج فى بيئته ويفهم أبناء جنسه ويحبهم ويدرس مشكلات عصره ويتعمقها .

واستلزم تمسكهم بالمعاصرة والآنية والسعى وراء التجديد والإيمان بالتطور ، أن يرفضوا القديم بكل صوره ومعانيه وأشكاله وأفكاره ، وكل ما يتصل به من قريب أو من بعيد ؛ لأنه يتصل بمرحلة زمنية مضت وانقضت ، كانت لها سماتها ومعالمها الاجتماعية والاقتصادية والفكرية . ولأنهم وغيرهم من أبناء الشعب كابدوا وتألموا بسبب مخلفات وتبعات الماضى . (لنكفر عن هذا الماضى البغيض اللعين ، الذى هدم شعباً نبيلاً ، وسلط عليه الجهل وألوان القهر والإذلال . لنكفر عنه ببناء صرح جديد ، أشم ، يجعل لنا بين العالمين مقاماً . فأما اليوم فإننا ننافق العالم وأنفسنا لأننا نتستر على جهل شعبنا ، ونتركه للرقاد ، والآلام ، ونعيش بمظاهرها الخادعة فى جهده ، وكفاحه ، وإذلاله . هذه هى سخرية اليوم التى يجب أن نمحوها وأن نحل بدلها الحقيقة)[٤].

---

(١) « الأسبوع » - العدد ١٢ - ١٤/٢/١٩٣٤ - ص ٣٤ مقال إبراهيم المصرى (الثقافة العلمية) .

(٢) « الشعب » - العدد ٨٤٦ - ١٤/٨/١٩٣٣ - ص ٣ .

(٣) « وحى العصر » - إبراهيم المصرى - مكتبة الهلال ١٩٣٥ - ص ١٨ .

(٤) « الأدب الحى » - العدد الأول - أول مارس ١٩٣٧ - ص ٨ .

ثالثاً : وكان من الأسس التى بنوا عليها اتجاههم التحليلى ، وأوضحوا لكتاب القصة القصيرة بخاصة أهميته وضرورة الحرص عليه ؛ هو دراسة علم النفس ومدارسه المختلفة . وهو مطلب طبيعى بالنسبة لكل كاتب يريد تحليل الشخصية الفردية من الداخل . وهنا يلتقى هدفه ككاتب تحليلى ، بالغاية من علم النفس أساساً .

ونحن إذا تأملنا فى طبيعة الكائن الحى سنجد أنها تتألف من عنصرين رئيسيين نبعت منهما الحياة ؛ وهما العنصر المادى ويتمثل فى الأجهزة العضوية لهذا الكائن . والعنصر الروحى ، ويتمثل فيما وراء المظهر المادى من قوى حيوية أو نشاط نفسى يدفع الجهاز العضوى إلى النشاط والحركة والغذاء والنمو والتطور وسائر مظاهر الحياة البادية لنا فى ظاهر حياتنا .

وقد انحصر اهتمام علم النفس فى الكشف عن مظاهر الحياة اللامرئية لدى الإنسان الفرد . فتكوينه النفسى يضم أولاً مجموعة الغرائز التى يشترك فيها مع سائر الحيوان ، يضاف إليها ما يمتاز به الإنسان من غرائزه الخاصة بحياته الفردية والاجتماعية ، وما يتمتع به عقله الظاهر من مواهب عقلية وذهنية خاصة به . كما تشمل حياته النفسية مجموعة الاستعدادات والميول والنزعات الموروثة عن السلالات البشرية التى تعاقبت على مر السنين فى مراحل تطور الجنس البشرى . وهذه تؤلف القسم الموروث من الجهاز النفسى للإنسان . ويضم هذا الجهاز أيضاً مجموعة الأفكار والذكريات والخواطر والصور الفكرية أو الذهنية لجميع الممارسات العقلية والنفسية والبدنية التى كابدها الإنسان فى مجرى حياته . وكذلك يضم المواهب الفكرية والملكات العقلية عن طريق التربية والتعليم والمران والتجارب التى مارسها أو كابدها فى الحياة من يوم ميلاده إلى يوم وفاته . وهذه تؤلف الجانب المكتسب من الجهاز النفسى للإنسان .

يتعرض علم النفس لهذا كله ، مستنداً إلى التحليل الذى يعرفه علماء النفس بأنه (فن دراسة العقل الباطن) وهذه الدراسة تقوم على أسلوب فنى خاص ابتكره العلامة فرويد وأطلق عليه اسم « أسلوب التداعى الحر » .

The free Association method [1] ، أو هو أشبه بعملية جراحية كبرى كعمليات فتح البطن ، ولكنه باطن النفس بطبيعة الحال . وذلك بهدف سبر أغوار اللاشعور ، وكشف ما يحتويه من غرائز بدائية وميول فطرية ونزعات وتأثرات أو رغبات وجدانية مكبوتة يحملها الفرد فى طيات عقله الباطن ولا يعلم عنها شيئاً ، ولكنها ذات أثر فعال فى حياته الشعورية من حيث سلوكه وتصرفاته وأعماله وسائر علاقاته الاجتماعية والفردية .

---

(١) « التحليل النفسى » – للأستاذ محمد فتحى – بحث منشور ضمن كتاب (محيط العلوم) – دار المعارف ١٩٦٦ – ص ١٧٣ .

وينهض التحليل النفسى ابتداء على أساس التسليم بنظرية العقل الباطن أو اللاشعور كما يسمى أحياناً ، وهى نظرية تفترض تقسيم الحياة العقلية للإنسان إلى قسمين عظيمين هما : العقل الظاهر أو الشعور ، والعقل الباطن أو اللاشعور . وهو يتألف من الدوافع والاستعدادات الموروثة التى يولد الفرد مزوداً بها . وكذا الميول والرغبات والمخاوف المكبوتة أو المطرودة من الشعور . ويحتضن كذلك الذكريات والأحداث الأليمة أو المخزية أوالمخيفة ، والصدمات الانفعالية التى أرغمت على التوارى عن الشعور لما تسببه للفرد من قلق وألم وانزعاج . هذه الأحداث والصدمات تظل آثارها قابعة فى غيابة النفس وتحرك سلوكنا على غير علم أو إرادة منا ، وقد تسبب لنا من المتاعب والاضطرابات النفسية الشىء الكثير . بل هناك عمليات تجرى خارج حدود الشعور فلا نفطن إلى طبيعتها أو إلى كيفية تأثيرها .

من هذه الدوافع والذكريات المكبوتة ، والعمليات والصراعات النفسية اللاشعورية يتكون اللاشعور (ومما يجدر ذكره أن هذه المواد اللاشعورية المكبوتة لا يستطيع الفرد أن يتذكرها أو أن يعرف طبيعتها بجهده الخاص مهما حاول . إنما يمكن إماطة اللثام عنها ومعرفتها بطرق خاصة كالتحليل النفسى)(١).

وقد نبه إبراهيم المصرى ككاتب قصة قصيرة إلى قيمة القصة التى تستفيد من دراسة الجانب غير السطحى للشخصية الإنسانية ، حيث يؤمن بأن كل ما هو مرئى ومشاهد ومنظور قد ابتدعه المجتمع وكونته أكاذيب الكل المتفق عليها ، لذا فإن القصصى الفنان هو من إذا أقبل على دراسة الشخصية الإنسانية (يقصد توًّا ذلك الجزء من النفس البعيد الغائر السرى ، ذلك الجزء اللاتنبهى الذى يودع فيه المرء - كما يقول فرويد - صفوة آماله وأحلامه ورذائله وفضائله وسائر أهوائه التى يسمح له المجتمع بحكم المصلحة المشتركة والرياء المتبادل أن يبرزها والتى قد يكون أخفاها لغرض ما والتى متى صادفتها أزمة نفسانية مزقت غشاءها وانطلقت تعبث بمقدور صاحبها وتبدل حياته وحياة من ينتمون إليه . فيبهت الجميع لها ويحارون فى تعليل سرها . وينعتها البعض بالسخف والتناقض والجنون قياساً على ما شاع عن شخصية صاحبها الظاهرة من وحدة السياق وبساطة الجوهر ومنطق التشابه والاعتياد . فى هذا الميدان الذى تحرر فيه الشخصية الإنسانية من إحكام العادات والتقاليد وتخلص من شوائب النفاق الاجتماعى وتحطيم أغلال اللؤم والذل والكذب المطوقة أعناق البشر يمرح أكابر كتاب القصص سواء أكانت تمثيلية أم قصصية .)(٢).

فإبراهيم المصرى يؤمن بأن تفكيرنا الظاهر وتصرفاتنا الشعورية محكومة إلى حد كبير بعوامل لا شعورية أو «لاتنبهيه» تجرى فى جوف العقل الباطن مستقلة عن إرادتنا وتفكيرنا الشعورى ، مثلها فى ذلك مثل الأعضاء والأجهزة الباطنية للجسم المتمتعة بحركة ذاتية ، وتقوم بنشاطها وتؤدى وظيفتها

---

(١) «الأمراض النفسية والعقلية» - د . أحمد عزت راجح - دار المعارف ط ١ / ١٩٦٤ - ص ١٥ .

(٢) «الأدب الحى» - إبراهيم المصرى - مكتبة الهلال ١٩٣٠ - ص ٦٦ .

مستقلة عن إرادة الإنسان وإدراكه . وكاتب القصة القصيرة المسلح بمعرفة دقيقة واعية بعلم النفس التحليلي هو القادر على استبطان العمليات النفسية الداخلية ، وظواهر التفكير غير الإرادى ورد الأمراض النفسية إلى مسبباتها .

انطلاقاً من هذا الفهم يعيب إبراهيم المصرى على كل كتاب القصة القصيرة الذين لا يستخدمون هذا الأسلوب وتلك الطريقة في تقديم الشخصية القصصية وتبرير سلوكها : (وصفوة القول إن قصاصينا ما زالوا فى رواياتهم يتخبطون فى دائرة العادات الشائعة والأخلاق المتواردة ولم يهتموا حتى الآن بالنفسيات . فنحن بعد أن نطالع قصة لهم لا نستطيع أن نعرف ما يحسه فرد مصرى فى أزمة من أزماته النفسانية . ولا كيف تبدأ هذه الأزمة وتتدرج ثم تنتهى . . إن ما يحول إليه القصاص المصرى الناشئ كل قواه هو رسم الإنسان الاجتماعى السطحى لا. الإنسان الوجدانى الباطنى فيختار لذلك موضوعاً تافهاً لا تزدهر فيه الشخصية الإنسانية ولا تتصادم فيه متناقضات القلب البشرى . ليس فى تلك المحاولات محاولة واحدة نحو العمق فى اجتلاء حقيقة الإنسان والهبوط إلى أغوار نفسه ومجاهلها . لذلك لا تلمح فى قصصهم تلك الروح الشعرية المؤثرة (الدراماتيكية) إذ هى لا تنجم إلا عن تصوير الظلمة النيرة التى تتحرك فيها الميول . وتحليل الإحساسات المتضاربة التى تنتاب الفرد فى حادثة جلى من حادثات حياته) (١) .

وحينما يطالب إبراهيم المصرى كاتب القصة بأن يصور « الظلمة النيرة » التى تتحرك فيها الميول ، إنما يريد أن يلقى على الإنسان نظرة جوانية متعمقة ، ليطمئن ويستقر على قاعدة للحالات النفسية التى تصدر عن الإنسان لا فى حياته الاجتماعية فحسب ، بل فى حياته السرية أيضاً ، أى بينه وبين نفسه فى ظلمة الغرائز والميول . وتشير هذه الفكرة إلى تأثر الكاتب بنظرية فرويد التى أقامها على أساس غريزى . فقد جمع فرويد النزعات السلوكية فى بادئ الأمر فى غريزة واحدة هى الغريزة الجنسية ؛ ولكنه عدل نظريته فى مرحلة متأخرة وقال إن الحياة النفسية تقوم على أساس غريزتين هما غريزتا الحياة والموت . وعالج موضوع السلوك الاجتماعى بشكل واضح حين قال إن الحاجة إلى الطمأنينة وإشباع الحاجات البيولوجية هى التى أرغمت الإنسان على الحياة فى مجتمعات .

ومن ناحية أخرى نجد أن إشارة إبراهيم المصرى إلى « الإحساسات المتضاربة التى تنتاب الفرد » توضح إلى أى حد هو مدرك لفاعلية الصراع الداخلى الذى ينشأ حين تقوم الحرب بين الدوافع المختلفة للفرد : بين شهواته ومبادئه ، بين غرائزه وضميره ، بين نزواته وعاطفة احترامه لنفسه ، أوبين ما تنطوى عليه نفسه من معتقدات وأفكار ومبادئ وقيم وأطماع مختلفة . وكما أن الكائنات الحية تتصارع من أجل البقاء ؛ فإن فى ثنايا الكائن الحى صراعاً بين عوامل البقاء وعوامل الفناء . وحياة الفرد النفسية

---

(١) « الأدب الحى » - إبراهيم المصرى - ص ٦٥ .

لا تعدو هى الأخرى أن تكون سلسلة من صراعات شتى تختلف شدة وأثراً وموضوعاً . ولا تقف الإفادة من علم النفس عند حد فهم أبعاد الصراع الداخلى وحده ، ولكنها تساعد كاتب القصة على التعرف إلى أسباب الصراع بين العوامل النفسية فى داخل الشخصية ، أو ما يمكن تسميته بـ « البيئة الداخلية » (١) التى تشمل التكوين الفسيولوجى العصبى النفسى ، وبين العوامل الموضوعية أو « البيئة الخارجية » التى تشمل البيئة المادية والاجتماعية والثقافية . والواقع أن موقف الإنسان من بيئته ليس موقفاً سلبيًّا . فهو لا ينفعل طيعاً ، أو يتشكل كما يتشكل الصلصال فى يد الصانع . والبيئة هى الأخرى ليست شيئاً سلبيًّا تأذن له أن يظفر منها بما يريد وكيف يريد ، بل إنها تقاومه وتؤثر فيه . فالعلاقة بينهما علاقة تفاعل : أخذ وعطاء . شد وجذب ، فعل وانفعال . إشباع وحرمان . أى صراع موصول لا تنفصم حلقاته .

فى أثناء هذا التفاعل المطرد والصراع الموصول (تتكون شخصية الفرد وتنمو ويتعين شكلها ويتخذ سلوكه اتجاهات معينة ، ويتعدل بفعل ما يمر به من خبرات . فكما أن عملية الأخذ والعطاء بين الرئتين والهواء هى أساس الحياة ونمو الجسم ، كذلك الشخصية لا تتكون وتنمو إلا نتيجة لتفاعل التكوين البيولوجى للفرد مع العوامل البيئية ، خاصة الاجتماعية الثقافية التى تغشاه من كل جانب طول حياته ، حتى قيل إن الشخصية هى طبيعة الفرد بعد أن يحورها التفاعل الاجتماعى)(٢).

وتقود هذه النتيجة الأخيرة كاتب القصة القصيرة الذى يتعرض لتحليل شخوصه من الداخل إلى اعتبار الشخصية وحدة نفسية وجسمية واجتماعية متفاعلة متكاملة . وهى وحدة ديناميكية تتكون من تفاعل الروافد الداخلية والخارجية وعلاقاتها بعضها مع البعض الآخر. وهكذا ينتهى الأمر بالكاتب القصصى الذى يعتمد على التحليل النفسى ، ويستند إلى دراسة سيكلوجية عميقة ، إلى ضرورة الأخذ بوجهة النظر الشاملة بالقياس إلى تفسيره للسلوك الاجتماعى . بمعنى أن ينظر إلى الشخصية على اعتبار أنها كائن بيولوجى ينشأ وينمو فى بيئة مادية اجتماعية . وأن يعتبر الجوانب البيولوجية – سواء كانت عمليات فسيولوجية أو مظاهر عضوية تكوينية – إن هى إلا نتاج تغيرات تتأثر بالظروف البيئية ، وأن نموها لا يحدث فى الفراغ أى بمعزل عن البيئة المحيطة . ومن ثم لا يمكن أن تعتبر « ثوابت » تؤثر فى الظواهر السلوكية ولا تتأثر بها . فثمة ارتباط عضوى واتصال ديناميكى بين الفرد وبيئته الأجتماعية . وعلى هذا الأساس يحتاج فهم السلوك الاجتماعى للشخصية إلى معرفة المجال الاجتماعى ، والإطار الثقافى ، بما فى ذلك من عادات وتقاليد وقيم وآراء وأفكار واتجاهات سائدة تنشأ الشخصية فيها وتتعامل معها .

---

(١) « علم النفس الاجتماعى » – د . فؤاد البهى السيد – دار الفكر العربى – ط ١ / ١٩٥٤ – ص ١٥٣ .

(٢) « الأمراض النفسية والعقلية » – د . أحمد عزت راجح – دار المعارف – ط ١ / ١٩٦٤ ، ص ١٥٤ .

والملاحظ أن كتاب القصة القصيرة التحليليين لم يكونوا بعيدين عن الأخذ بهذه الفكرة فيما نادوا به . وفيما أبدعوه من قصص قصار . ويربط محمود عزت موسى بين مفهومه للأدب القومى المصرى ؛ وبين الاهتمام بالنفس المصرية فى القصة القصيرة حيث يقول : (وإنما يعنى بالأدب القومى المصرى أن يعنى بالنفس المصرية – وهى لا شك باقية من أوائل الأزمان إلى أواخر الآباد – تحت عوامل خاصة من بيئة وتعاليم وعصر ومشاعر ، والمهم فى الأمر أن يرينا القصصى القومى كيف يسلك ويفكر الشخص المصرى تحت هذه العوامل سلوكاً يتفق فى بعض نواحيه بسلوك جميع الآدميين فى هذه الحياة ، ولكنه لا بد مختلف فى بعض النواحى والأساليب . وهذا هو ما يطلب من الفن القصصى المصرى على التدقيق . تصوير حياة الأشخاص المصريين أشخاصاً من لحم ودم وشعور وفكر كبقية سكان العالم مع الاختلاف الخاص فى النفسية المصرية تحت ظرف معين تكاتفت عوامل العصر والثقافة أو عدمها والعادة والجو والثروة أو الفقر والوراثة أو المرض وما شابها فى إعطائه ذلك اللون أو الطريقة أو الميسم الذى يشير إلى أن هذا هونتاج التربة المصرية فى النفوس المصرية)(١).

وتكاد تلخص الفقرة السابقة كل الدعائم الفكرية التى قام عليها فن القصة القصيرة عند الكتاب التحليليين ، من حيث دعوتهم إلى الوعى بالبيئة المصرية وظروفها وملابستها والعوامل الفاعلة فيها ، وكذا وعيهم بالعصر كله والعالم المحيط بهم على المستوى الخارجى . ثم من حيث النظر إلى السلوك الاجتماعى للفرد من خلال المجال النفسى الذى يشمل الشخصية بتكوينها الفسيولوجى والعصبى النفسى ، بمثل ما يشمل البيئة المحيطة بها .

ومن هنا تأتى النظرة إلى الفرد على أنه عضو فى الجماعة التى يعيش فيها : يتفاعل معها فى إطار ثقافتها ، وتتطلب منه حياته فيها أن يتجاوب معها . وتتصل هذه الفكرة اتصالاً وثيقاً جدًّا بما نادى به الكتاب التحليليون من حتمية التفاعل المستمر بين الأديب والفنان وبين المجتمع تفاعلاً ديناميكيًّا ، ليتم التأثر والتأثير فى آن معاً .

ونخلص من هذا إلى أن كتاب القصة القصيرة التحليلية قد استفادوا إلى حد كبير من الثقافات التى ثقفوا أنفسهم بها أولاً . وبعلم النفس وتعمقهم فى مدارسه وفروعه واتجاهاته ثانياً . وبظروف حياتهم وما اعترض طريقهم من صعاب ثالثاً . وليس من شك فى أن القصة القصيرة لديهم قد تشربت من هذه الينابيع ، بعد أن أضافت إليها رافداً آخر يتعلق بدعوة هؤلاء الكتاب إلى ربط الأدب بالمجتمع ، والاهتمام بالشعب وطبقاته الكادحة الفاعلة .

* * *

(١) «الشعب» – العدد ١٠٠٨ – ١٩٣٤/٢/١٥ – ص ٣ .

٢ - تحليل النفس والمجتمع فى قصص إبراهيم المصرى القصيرة

تعين على كتاب القصة القصيرة فى هذه المرحلة إما أن يسيروا على الدرب الذى سار فيه الرومانسيون، فيقدموا قصصاً تحاكى النمط الشائع شكلاً ومضموناً وغاية ؛ وإما أن يبتعدوا بكليتهم عن هذا الأسلوب، ويبحثوا لأنفسهم عن وسائل جديدة فى العرض والسرد والوصف ؛ ثم يضعوا نصب أعينهم هدفاً محدداً يلتزمون به ويسعون لتحقيقه من وراء عملهم الفنى.

لكن فى تلك الظروف كان على الكاتب الذى يبغى التجديد، أن يضع فى اعتباره الذوق العام للقارئ المصرى الذى ربته القصة الرومانسية، ومستوى ما كان يقدم لهذا القارئ من الناحية الموضوعية والفنية ؛ ثم نوعية القارئ نفسه، ومدى استجابته لقصص الحب والخيانة والفراغ والعبث واللهو والكسل والبطالة والتملق والرياء والأنانية والحقد والتسلط والإغراق فى الجنس.

وهذا هو الذى فعله إبراهيم المصرى. فلم يشأ أن يختار شخوصاً وموضوعات بعيدة عن أذواق المتلقين، وبالذات انتخب نماذجه من الطبقة البورجوازية التى حظيت باهتمام الرومانسيين. لكنه أعمل فيها مبضع الجراح من غير تمجيد لها أو إعلاء لشأنها ؛ وإنما بإفشاء أسرارها الدفينة، وجلاء مشاعرها الحقيقية الخفية، مستعيناً بما توصل إليه علماء النفس، متوسلا إلى إيضاح البيئة الداخلية لشخوص تلك الطبقة فى مجالات نفسية متباينة، كى يعريها من الداخل، ويحللها من الأعماق، ويستبطن دخائلها، ويتعرف إلى دوافع سلوكها، ويتبين أسباب انهيارها وتدهورها وانحلالها.

معنى هذا أنه وإن كان قد اختار أغلب شخوص قصصه من بين هذه الطبقة، لكنه فى الوقت ذاته تناولها تناولاً تحليليًا بالشكل الفنى الذى يستهدف من ورائه فعلا الصدق ؛ والإخلاص للعمل الفنى. فقد كان يبغى تقديم هذه الطبقة للناس، بوسيلة فنية لم يتعودوها فى القصة الرومانسية القصيرة، مستنداً إلى وعى بالبيئة، ووعى بالعصر، وفهم لأصول الفن القصصى القصير وتقنياته ؛ وأدواته فى ذلك لغة رصينة غير فضفاضة، وإنما فيها تكثيف وتركيز وإيحاء. وقد افتقدت القصة الرومانسية القصيرة كل ذلك فيما قدمته للقراء من نماذج وآثار، بينما حرص المصرى على أن تكون أدواته إلى حد ما جديدة على أذواق المتلقين من القراء، حتى يبتعد بهم عن التفكير فى محاكاة الطبقة البورجوازية المسيطرة : سلوكاً وفنًا وأدباً وتعبيراً. وحتى يدفعهم بفن إلى التخلى عن كل قيم تلك الطبقة أو ما تتظاهر بأنه قيم ومثل عليا. كما حرص على نشر قصصه فى الصحف والمجلات التى أعطت القصة الرومانسية القصيرة اهتماماً كبيراً. بقصد طعن هذه الطبقة عند قرائها المعروفين من البورجوازية المصرية.

ولم يحل هذا دون اهتمامه بالطبقات المطحونة نفسيًا، نتيجة الضغوط الاقتصادية والاجتماعية

والسياسية عليها ، وهى الطبقات التى تنتشر الأمراض النفسية بينها انتشاراً مطرداً . إذ كلما زادت أساليب الحياة الاجتماعية ضغطاً وتعقيداً ، ازدادت معها وطأة هذه الأمراض شدة . فإن القسط الأوفر من الحالات النفسية يرجع إلى المسئوليات الاجتماعية والأعباء العائلية الثقيلة ومشكلات الأسرة وما يعانيه الفرد فى أعماق نفسه من مشكلات تتصل اتصالاً وثيقاً بحياته العائلية .

وإذا كانت ملامح كل اتجاه وقسماته تتجسد فى إنتاج كاتب بعينه ، يصطلح الدارسون على أن يعتبروه رائداً أو ممثلاً له ؛ فإنا نستطيع التأكيد على أن إبراهيم المصرى فى القصة القصيرة يعد ممثلاً أصيلاً للاتجاه التحليلى . ويلتمس هذا الحكم حيثياته من عدة جوانب . أولها : أن إبراهيم المصرى هو كاتب القصة القصيرة الوحيد الذى اختط لقصصه هذا المنهج التحليلى منذ بدأ يكتب فى هذا اللون ، وظل على ولائه له حتى عام ١٩٦١ . فلو أننا رجعنا إلى الوراء فيما قبل ١٩٣٣ ، سنجد أن ميوله نحو التحليل تجد بذورها الأولى فى قصة (سخرية الميول) التى تدور حول الغيرة وكيف أنها مدمرة للنفس فى كثير من الأحيان . ونراه يستعير كلمة لشكسبير يقدم بها القصة : (حذار من الغيرة تلك الخليقة الشوهاء ذات العيون الخضراء التى تسخر مما تتغذى به من لحوم الناس)(١).

وثانى المبررات أن إبراهيم المصرى هو الذى فتح الباب على مصراعيه لهذا الاتجاه ، وذلك فى مجلته (الأدب الحى) التى أصدرها لهذا الغرض ١٩٣٧ .وشجع الكتاب التحليليين بنشره قصصهم فيها. وكلمة التقديم التى صدر بها العدد الأول من مجلته تقول (. . . . وكل أديب فهم الأدب على اعتبار أنه رسالة سمو نفسانى ، ورسالة إصلاح اجتماعى ، يجد فى هذه المجلة القوة المعنوية التى تساعده على القيام بواجبه وتأدية رسالته)(٢) . . فلم يكن يخلو عدد من أعدادها من قصة نفسية تحليلية مؤلفة أو مترجمة . . ومن بين ما قدمته المجلة قصة (الحب المحرم) للروائى الفرنسى «مكس فيلمان» – العدد ٦ أغسطس ١٩٣٧ و (الأنشودة الريفية) لأندريه جيد - العدد ٢ – أبريل ١٩٣٧ ، و (المفتون) للروائى الفرنسى «أميل مورينو» العدد ٩ – نوفمبر ١٩٣٧ . كما ترجمت قصصاً لبول بورجيه ، وهـ . ج . ويلز ، ومكسيم جوركى ، وتشيخوف ، وتولستوى . واهتمت اهتماماً بالغاً بتعريف القارئ بماهية التحليل النفسى السيكلوجى فى القصة القصيرة .

أما ثالث الأسباب فلأن إبراهيم المصرى كرس جهوده الفكرية والأدبية من ١٩٣٠ ، من أجل التبشير بالتحليل النفسى فى الأدب بعامة وفى القصة بخاصة (ليست العبرة فى القصة بسرد الحوادث الغريبة ، فمحاضر البوليس مملوءة بالحوادث ، ولكننا لا يمكن أن نعتبرها قصصاً ، لأن المهم هنا هو

(١) «السفور» – العدد ١٥ – ١٢ فبراير ١٩٢٠ – ص ٥ .

(٢) «الأدب الحى» – العدد الأول . مارس ١٩٣٧ – ص ٢ .

الحالات النفسية التى تفضى إلى هذه الحوادث) (١) . والمتتبع لإنتاج إبراهيم المصرى ككل سيلاحظ أنه أخذ ينشر مقالات وأبحاثاً ودراسات حول هذا الموضوع . واعتبر الدفاع عن هذا الاتجاه رسالته الوحيدة فى الحياة الأدبية والفنية . وكما انشغل أحمد خيرى سعيد ورفاقه من أعضاء المدرسة الحديثة – وإبراهيم المصرى من بينهم – بالدعوة إلى الاستقلال الفكرى والتركيز على إبراز الشخصية المصرية ، فإن إبراهيم المصرى منفرداً جعل كل همه التعريف بالتحليل النفسى ومدارس علم النفس ، وكيفية تطبيقه والاستفادة منه فى الأعمال الفنية والأدبية . وقد عرف التحليل النفسى طريقه إلى كل ماكتبه إبراهيم المصرى : رواية أومسرحية أومقالاً نقدياً أودراسة حول شخصية فنية أوأدبية أواجتماعية .

وفى أول قصة قصيرة كتبها إبراهيم المصرى إبان هذه المرحلة يستطيع الباحث أن يتبين سمات إبراهيم المصرى ككاتب تحليلى وملامحه ، يرى فى الأشياء الظاهرة غير ما يراه فيها عامة الناس . وكأنه أراد فى قصصه القصيرة أن يقلب الأوضاع بحيث يرى وراء الدعابة اللطيفة والتمتع بالمرح البرىء عاملا من الكبت المرير الكامن فى أعماق النفس ، ويجعل الحب أحد مظاهر الكراهية ، والشر أصلاً فى الشفقة والرحمة . ويجعل جريمة الاتصال بالمحارم فى صميم الحب البنوى . ووجد الإجرام أصلاً فى الإحسان . وذهب إلى أن الكراهية الدفينة فى نفس الطفل لأبيه من طبيعة الأشياء التى يتوارثها الجنس البشرى .

وإن دل هذا على شىء فإنما يدل على أن إبرهيم المصرى أصبح ينظر إلى أحوال الناس النفسية نظرة مختلفة عن نظرة الكتاب الرومانسيين . ونحن نرى أن مبعث ذلك تأثره الكبير بآراء فرويد وأفكاره . فقد ألف أفكاره ، وارتاح لأقواله حتى أصبحت عادية فى حياته وكتاباته وقصصه القصيرة . مثل تأثير اللاشعور على الشعور . والأساس الجنسى للعصاب . وأهمية وجود الغريزة الجنسية فى الطفل . ووظيفة الأحلام . وعقدة أوديب . والكبت . والمقاومة النفسية . وتحول عواطف المريض إلى طبيبه . ورأى المصرى تحت تأثير نظريات فرويد شيئاً جديداً ، حتى فى الهنات التى تصدر عن الإنسان دون وعى منه ، كعثرات اللسان ، ونسيان الأسماء ، وعدم تذكر مواعيد الالتزامات الاجتماعية .

وربما تكون استفادته من تعاليم فرويد وأقواله فى القصة القصيرة هى سبب تفرده وخصوصيته التى ميزته وسط الخضم العارم من الرومانسيين. فقد تركت نظريات فرويد أعظم الأثر فى تفكيره وقصصه . وليس عيبا أن يتأثر إبراهيم المصرى بفرويد ، وهو العالم الذى علق بأذهان معاصريه . فى محاولته كشف المجهول من العقل الإنسانى صاغ آراء ومصطلحات أصبحت جزءاً من حديثنا فى حياتنا اليومية . ولم يشذ علم ما من العلوم : كالأدب والفن ، وأصل الإنسان ، والتربية ، والقانون ، والاجتماع ،

---

(١) «الأديب» – فبراير ١٩٧٠ – ص ٧ من مقال نقولا يوسف عن (إبراهيم المصرى الأديب الإنسان) .

والإجرام ، والتاريخ ، والتراجم ، وكل الدراسات التى تتصل بالمجتمع والفرد ، عن التأثر بتعاليم فرويد تأثيراً عميقاً . وفى مجال القصة والشعر والمسرحية ، نجد كثيراً من موضوعاتها قد استمدت من فرويد ، وبخاصة فى العصر الحديث . ولم يكن تأثيره فى دنيا الفنون كالتصوير والنحت بأقل من تأثيره فى دنيا الأدب . ومن المستطاع إدراك طبيعة الانقلاب الذى أحدثته النتائج والنظريات التى كشف عنها فرويد ، لو أننا تذكرنا أنه كان أول رائد بحث أسرار عالم العقل البشرى الباطن ، الذى لم يسبقه إليه أحد ، والذى كان العلماء ينظرون إلى ظواهره البادية على أنها ألغاز أو انحلال أدى إلى خلل الجهاز العصبى ، أو يكون نصيبها الإهمال لأن أسبابها مستترة وراء حجاب كثيف من التحكمات الاجتماعية . حتى إنه لم يخطر ببال إنسان مجرد احتمال وجود مثل هذا المجال المجهول . فجاء فرويد وافترض وجود حيز لا شعورى فى قرارة العقل الإنسانى .وأنه حقيقة واقعة . وبدأ من هذا الفرض بحثه مجاهل ذلك الحيز ودخل إليه من ثغرات الفراغ التى تظهر فى سلسلة الأحداث .

وقد وعى إبراهيم المصرى هذا كله ودرسه دراسة دقيقة ، وتفهم تفصيلاته وجزئياته ، وحاول فى قصصه القصيرة التى كتبها أن يستكشف هو الآخر المجهول من النفس الإنسانية . فلم يكن بدعاً فى تأثره بفرويد .

نلمس بوادر ذلك بكل دقة فى قصة (خريف امرأة) التى نشرها فى مجلة (الأسبوع) ٢٨/٢/١٩٣٤ العدد ١٤ (١) – وفيها يصور المصرى صراعاً داخليًّا عنيفاً ينتاب (إحسان هانم) سيدة بورجوازية متزوجة ، وأم . لكنها تحس بذبول شبابها ، وتريد أن تمارس تجربة إثبات أن هذا الشباب لم يمت ، وإنما هو موجود بالقوة لا بالفعل . وهى لا تحاول ممارسة رغبتها هذه مع زوجها ، وإنما مع محمود ابنها الفتى القوى ، متين البنيان ، الذى رسب فى امتحان البكالوريا ، ولا يعلم عن رغبات أمه المكتومة والمكبوتة.شيئاً . بيد أنه يعانى من معاملتها الظاهرية القاسية له دون سائر إخوته . وفى الوقت ذاته يجد أمه تشيد بقوته وجماله وحبها له ، وذلك إبان حديثها مع زائراتها وصديقاتها . فهو يراها معهن تتحدث عنه حديث عاشقة عن عاشقها . لا تكشف إلا عن محاسنه ، ولا تبرز إلا سجاياه الحميدة وخصاله الحميمة . ولم يجد محمود الابن تفسيراً معقولاً لهذا التناقض الذى تقع فيه الأم .

والواقع أنها لم تفعل ذلك كله إلا عندما حاولت طويلا أن تبدو للناس وكأنها شابة لم تنجب على الإطلاق ، وغدت سيرة الأمومة تزعجها وتذكرها دائماً بالشيخوخة التى تتردى فيها ، والفناء الذى يهددها والذى لا بد صائرة إليه .

ونرى الكاتب يعرض علينا جانباً من جوانب الصراع الداخلى فى نفسية (إحسان هانم) نتيجة

---

(١) أعيد نشر هذه القصة ضمن مجموعة (الأنثى الخالدة) ١٩٥٧ بعنوان (الخريف) لكن الكاتب احتفظ بالنص الأول دون حذف أو تعديل أو إضافة .

إحساسها العميق بالنهاية المفجعة التى تهدد حياتها . ثم يشير إشارة خاطفة ذكية إلى المجال النفسى الذى عاشت فيه ، ليفسر لنا بشكل غير مباشر السلوك الذى تسنكه ودوافعه – وهى أم لأولاد كبار وزوجة لرجل – مع رفيقاتها ومع أصدقاء ابنها . وما تحس به من صراع يدور فى أعماقها بالرغبة فى أن تثور على سنها لتؤكد شبابها وتشبع رغبتها « الجنسية » ، وتمارس كل ما كانت تمارسه من عواطف وعلاقات جنسية فى حرية وانطلاق ، دون أى قيد من عرف أو تقاليد أو دساتير أخلاقية(١) .

هناك إذن عملية صراع بين « الهو » و « الأنا » – كما يقول علماء النفس – فى شخصية إحسان هانم – الهو ، وهو الجزء المغلق المظلم من شخصيتها الذى يصعب على ابنها التوصل إليه وفهمه . لأنه مركز الغرائز البدائية والبواعث الأولية التى ورثتها عن أصولها الحيوانية . فهى قوى حيوانية وغرائز جنسية عمياء لا ترحم . وكل وظيفتها أن تشبع نوازعها وشهواتها دون نظر إلى العواقب . وهى لا تعرف قيم الأشياء ، ولا تفهم معنى الخير أو الشر أو النواحى الخلقية كما يقول توماس مان . و « الأنا » الذى تحركه دوافع الحقائق الواقعية فى الحياة . والذى يتنبه إلى العالم الخارجى حوله ، ويعمل على كبح جماح ميول « الهو » حتى لا تصطدم بالعرف والقانون والتقاليد السائدة فى المجتمع . وهو يقوم بدور الوسيط بين مطالب « الهو » المتهورة وبين قيود العالم الخارجى رقيباً على الغرائز الجامحة فى « الهو » ليجعلها تتلاءم مع الحالة الواقعية ، ويكبتها كبتاً لأنها الوسيلة الوحيدة التى يستطيع بها وقاية « الهو » من الهلاك أو العقاب .

إن إحسان هانم تشعر بصراع بين الرغبة الخاصة الذاتية الكامنة ، وبين الواقع الخارجى المادى الذى يعاملها الآخرون على أساسه . ولأن الشخصية هنا تعانى من الضغط الخارجى غير المنظور والمتمثل فى الاعتراف الكبير بسنها أو شيخوختها القادمة ، وفى التجاعيد التى لا تفلح فى إخفائها زينة ، وفى ابنها الكبير محمود ، وأولادها الآخرين ؛ لذا فإنها حاولت التغلب على كل هذا ، فى إطار بيئتها الخاصة الضيقة ، بعد أن فشلت على مستوى البيئة الخارجية والمجتمع الكبير الذى يحيط بها . خاصة وأنها هنا تملك الوسائل التى تمكنها من تنفيذ محاولاتها وتحقيق رغباتها كما تتصور . (قطبت إحسان حاجبيها ، وتقدمت توًّا نحو السرير الضيق الطويل وحدقت فى الشاب الراقد ، ثم انحنت تتفرس فيه . وراعها منه وضوح قسماته ، وانتظام أنفاسه ، وظل أهدابه ، وابتسامة الحلم الحائرة على شفتيه ، والجمال الهادئ الواثق المنسكب عليه ، فضمت شفتيها وتولتها رعدة . . وعلى حين فجأة حانت منها التفاتة ، فأبصرت قدمى الشاب ممشوقتين ناصعتين ، لم تجدا لهما فى السرير المستطيل متسعاً فتدلتا خارجه ، فهزت إحسان رأسها وأنعمت النظر فى القدمين العاريتين ، وصرت أسنانها ، وانبعثت من فمها المجعد زفرة . واستدارت كأنما تحركها قوة خفية ، ومشت بقدم ثابتة ، فأطفأت الأنوار ، ثم عادت

---

(١) انظر القصة فى : « الأسبوع » – العدد ١٤ – ٢٨/٤/١٩٣٤ – ص ٢١ .

إلى فراشها ، واستلقت عليه وحاولت أن تنام . . . وبرغم أنها استشعرت الآن سر ذلك الباعث ، الذى حفزها لترك سريرها والذهاب إلى حجرة أولادها ، متسللة كاللص الحذر ، وبرغم الراحة العجيبة التى أحست بها ، فقد ظلت حائرة مذهولة تغالب الأرق عبثاً ، ولم تستطع إغماض عينيها ، إلا بعد أن نفذت إلى الغرفة أشعة الشمس !)(١).

وتمكن الكاتب من أن يعطينا لمحات خاطفة وسريعة لكنها مركزة عن الشخصية الأساسية التى تبلورت فيها هذه التناقضات وتلك الحالة النفسية ؛ وكأنه الخبير بالنفس يريد البحث فى أعماق اللاوعى بالنسبة للشخصية موضع بحثه ودراسته ، حتى تتضح أمام عينيه بجلاء كل أبعادها النفسية والاجتماعية والأخلاقية والفكرية . فهو يؤمن بأن ثمة عوامل ومشاعر خاصة وأغراضاً تختفى تحت السطح الظاهر للعقل الإنسانى . والفرد لا يخفى هذه الأشياء عن الناس فحسب ، بل يخفيها عن نفسه أيضاً ، وإن كانت تتحكم فى كثير من سلوكه ! . ويجيد المصرى تصوير انعكاس سلوك المرأة الأم على تفكير ابنها وأحاسيسه ومشاعره حيالها ، ومدى تأثير ذلك فى دراسته ، وسلوكه مع الناس ، وعلاقاته مع إخوته وأصدقائه . وكأنه يريد أن يقول إن الأم هى أهم عامل من عوامل البيئة والتربية وأن (معظم حالات عدم التكيف وحالات الانحراف . والتكيف الشاذ ، أو بعبارة أخرى معظم حالات المرض النفسى والعقد النفسية تنشأ من طبيعة الصلة القائمة ، أو التى كانت قائمة ، بين الأم وابنها فى سنى الطفولة والمراهقة)(٢).

فالأم فى هذه القصة القصيرة تقاسى صراعاً باطنيًا بين الرغبات والمحرمات . ولو أنها كانت مخلوقاً له الحرية المطلقة فى التصرف والسلوك كيفما تشاء دون الاصطدام بمجتمع لا غنى لها عنه . ولو أمكن أن تقتصر حاجاتها على تلك التى يقرها ويرحب بها المجتمع الذى تعيش بين ظهرانيه ، والتى يمكن أن تشبعها لها ظروف البيئة التى تحيا فيها ؛ لما كان هناك أى أساس لمثل هذا الانحراف السلوكى أو الاضطراب النفسى فى شخصية إحسان هانم . لكنها تشعر أن واقع الحياة الآدمية يحد من حريتها ويقيد تصرفاتها بقيود فولاذية ، إذا استطاعت تحطيمها بصورة من الصور تحررت منها لكن بجراح ساخنة وشديدة قد لا ينتهى أنينها منها أبداً . كما أن واقع الحياة لا يتيح لها فرصة الإشباع لكل ما تتمناه أو تفتقر إليه . ومن هنا نشأ الصراع أو التنازع النفسى أو القلق والانزعاج مع ما يتبع هذا من استجابات لا توافقية وسيئة الانسجام ، بما فى ذلك استجابة الكبت التى تضطرم فى داخل إحسان هانم .

نضع أيدينا على هذه النقطة فى الموقف الوحيد الذى تمت فيه المواجهة بين محمود الابن الرجل ، وبين إحسان هانم المرأة الأم . والحق أن الكاتب سلط مزيداً من الضوء الكاشف على هذا الموقف

---

(١) انظر القصة فى «الأسبوع» العدد ١٤ - ٢٨/٤/١٩٣٤ ص ٢٢ .

(٢) «سيكلوجية الجنس» - د. يوسف مراد - دار المعارف - اقرأ ١٣٧ - أول مايو ١٩٥٤ - ص ٨ .

الفريد وحده ، بكل ما ينطوى عليه من توتر مجهول المنشأ من بعض نواحيه التى لا يدركها الشعور ، والتى تؤدى الدور الهام فى بعث هذا التوتر واستمراره واتصاله . فى هذا الموقف تعتب الأم على ابنها دون وجه لعتاب . وتعنف معه من غير سبب لعنف . وتسبه بلا داع لسب . يكظم هو كل انفعالاته ، وتكتم هى كل غرائزها ورغباتها . موقف يحتل المرتبة الأولى من حيث شحنته التوترية ، ويضم فى آن واحد عاملين متناقضين : الحب والكراهية ، الاطمئنان والخوف ، الإجلال والإذلال ، التعاون والتنافس ، السيطرة والخضوع ، الاستبداد والضعف ، وقد وفق الكاتب فى إبراز ذلك من خلال سلوك المرأة الأم مع ابنها الرجل فى لحظة مشحونة بالتوتر والانفعال .

(وكان إذ ذاك رائع الجمال ، روعة فاجعة أليمة لم يسبق لإحسان أن أحست بها ، فشخصت إليه وارتجفت وخيل إليها وهى تستهول إحساسها وتستفظعه وتجاهد ما استطاعت لإخفائه وكبحه والتغلب عليه ؛ خيل إليها أن جسمها كله ينحل ويتهاوى ، وأن روحها تهفو إلى محمود ، وأنها تدنو بوجهها منه ، وتسبل عينيها فى نشوة غريبة وتفتح شفتيها لتقبله . . وشعر منها بهذا العطف الفجائى فنهض ولكنه ما إن استوى على قدميه واتجه نحوها وأبصرته رجلا . . رجلا كاملا مديد الجسم عريض الأكتاف ، مفتول العضل ، ممشوق القد ، أعلى قامة منها ، ومن والده ، حتى زايلتها النشوة ، ولمعت عيناها ، ودفعته عنها بغلظة وعنف وصاحت : ابعد ! ! فحدق فيها مبهوتاً ، وفغرفاه كأبله ، وتراخت ذراعاه وسقطتا . . وفى تلك الساعة ، فى تلك الساعة فقط ، استطاع أن يقرأ فى عينيها كل ما تكنه له من حقد وبغض ، وكأن هذه الصيحة قد هزته من خموله ، وأيقظته من سباته ، وبددت السحب المتكاثفة حوله ، فأحس بضياء وهاج يغمر عقله ، ولمس الحقيقة عارية ، وفطن إلى كل شىء ، وأدرك ما يجب عليه فعله ، وما يعتمل فى صدر إحسان مما لا تجسر على مصارحته ولا مصارحة نفسها به ، فتقهقر بضع خطوات ، ثم أطرق واختلج وبكى)(١) وفى المساء أعد محمود حقيبته وانسل من باب الحديقة الخلفى دون أن يشعر به أحد ، وهم لا يعلمون إلى أين ذهب !

الأم هنا هى التى حطمت حياة ابنها . فقد يئست أو أشرفت على اليأس من أبيه كرجل ؛ لأن العلاقة الزوجية بينها وبينه لم تعد مثمرة . فهو لا يقوم بتبعات الخلق التى ألقتها الطبيعة على عاتقه لتدوم على الأرض الحياة . ومن هنا فإن المرأة الجائعة إلى الحب والجنس راحت إلى الشباب فى الخارج فاصطدمت بفروض المجتمع وواجباته وتقاليده ونواهيه ، وفوق ذلك كله نظرة المجتمع والشباب إلى حقيقتها . ووجدت أن هذه الفروض – سواء كانت فى شرائع سماوية أو فى صورة مثاليات أخلاقية ، أم فى صورة تقاليد اجتماعية ، أم فى صورة أحكام مدنية أو أنظمة تشريعية – لا تسمح لها بحرية إشباع كل حاجة تعن لها . خاصة وأن من حاجات الإنسان القوية والملحة والطبيعية ما يقف لها المجتمع

---

(١) «الأسبوع» – العدد ١٤ – ١٩٣٤/٢/٢٨ – ص ٢٤ .

بالمرصاد معوقاً أو مانعاً عليها غاياتها منعاً ، محرماً إشباعها ومزدرياً من يحاول إشباعها ، بل ومعرضاً عنه . ويكفى تصوير مدى الاعتراضات والمقاومات التى يدفعها المجتمع فى طريق إشباع الفرد لحاجاته ، ما نلمسه من اتجاه إحباطى يتخذه المجتمع ضد دافع بيولوجى طبيعى كدافع الجنس مثلا .

وإذا كان هذا هو موقف المجتمع من الفرد بالنسبة لدافع فسيولوجى أصيل خلق به الإنسان ولم يكتسبه اكتساباً ، ولا اختلقه لنفسه اختلاقا ، فكم بالحرى يكون موقفه بالنسبة لخروج إحسان هانم عن حدود التقاليد البيئية ، والاستخفاف بآراء المجتمع وفروضه ، وعدم الاكتراث بأحكامه ومثالياته ؟ ! . وهذا هو الذى منع إحسان هانم وعاقها عن إشباع رغبتها التى يستقبحها المجتمع ولا يرضى بإشباعها بأى صورة من الصور . ومن ثم كان الكبت الذى حولها إلى امرأة شقية تروح وتغدو باحثة عما يشبع شهوتها التى لا تشبع ، عساها أن تجد من تستطيع تدميره والتهامه . وهنا اتجهت نحو ابنها لتحرك ما تحتاج إليه من أسباب الإشباع . فوجدت فيه عزاء عما تكابد من شقاء جنسى وحرمان دائم وغربة روحية عن زوجها . فأقبلت على الابن ، وانقطعت للتفكير فيه ، وإن لم تبد شيئا من ذلك كله . واتخذ هذا الحب شكلاً جنونيًّا لا هو بالأمومة المألوفة ، ولا هو بالجنس الصريح ، ولكنه مركب قوى من هذين معاً ، وأين ؟ فى اللاوعى ؛ لأنها لا تستطيع أن تجاهر بهذا ولا بذاك . لكن ما يلبث هذا الحب أن يصبح للابن سماً يتلفه إتلافاً حين يطيش صواب المرأة فتهدم سعادته وتخرب حياته . .

(إن فى صرخاتها لبغضاً ظاهراً فظيعاً ، لم يعهده فيها من قبل ، وإن فى حركاتها ولفتاتها لإرادة واضحة فى إلحاق أشد صنوف الأذى به . . بل إن فى عينيها المحموقين لبارقة عزم جديد مخيف . . ترى ؟ ما الذى يجول بخاطرها ، وماذا تريد منه ؟ . . كلا . . ليست هى إحسان ، كما أنها ليست والدته . . لقد تنكر كل شيء فيها . . إنها لوحش . . وحش هائل كريه فى صورة امرأة طالما ضمته إلى صدرها وهو طفل ، وأسمعته خفقان قلبها ، وطالما روى حواسه من عطرها الفياح ، ومن أريج بدنها المسكر الحار . .)[1] . . الابن وقف عند حقيقة أن هذه المرأة ليست أمه ، وإنها لا يمكن أن تكون الإنسانة التى أرضعته بحنانها وأحبها وقدس تضحيتها من أجله . وهذا بالضبط هو ما حدث لـ «د . هـ . لورانس» وما عبر عنه فى كتاب (فانتازيا اللاوعى) فقد وهبته أمه كل الحب الذى كان ينبغى أن تعطيه لأبيه . وأدرك لورانس ذلك ، وأعلن أن أمه هى التى هدمت سعادته ، فكرهها من أعماق قلبه ولعنها فى شعره : (يازوجة لوط ! ما أنت زوجة بل أنت أم) ، (لقد تعلمت كيف ألعن أمومتك : ياعمود الملح الملعون ؛ من أجلك لعنت الأمومة ، لعنت الأمومة اللعينة !)[2].

إن شخصية الأم هنا ضعيفة لم تستطع التخلص من أسر انفعالات عقدة أوديب ؛ فأصبحت

---

(١) «الأسبوع» - العدد ١٤ - ٢٨ / ٢ / ١٩٣٤ - ص ٢٣ .

(٢) «فى الأدب الإنجليزى الحديث» - د . لويس عوض - مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٥٠ - ص ٢٥٨ .

فريسة للأمراض العصابية التى يقول عنها فرويد فى صراحة إنها دون استثناء (اضطرابات فى الوظائف الجنسية) أو هى بمعنى آخر (الناحية السلبية للانحرافات)(١).

ورغم ما يبدو من شغف إبراهيم المصرى بالتحليل النفسى فى هذه القصة القصيرة، فإنه احتفظ بعناصرها الفنية. وليس كما كنا نلاحظ أن بعض كتاب القصة القصيرة الرومانسيين تنسيه شاعرية اللغة وشفافيتها كل ما يمت إلى القصة القصيرة من الناحية التكنيكية. فهو يركز على موقف محدد، وإن ألمح إلى غيره من المواقف فبسرعة لكى يعطينا الأبعاد الحقيقية لنفسية إحسان هانم من كل زواياها الخفية والمستترة. وهو يفهم جيداً كيف يجب أن تكون القصة قصيرة؛ يلتزم فيها بوحدة فنية تنسحب على الشخصية والمكان والزمان والحدث بطريقة لا افتعال فيها. فالشخصية تتحرك فى الإطار الواقعى النفسى والمادى الذى تؤهله لها إمكانياتها وصفاتها التى أضفاها الكاتب عليها. والحدث ينمو ويتطور داخليًّا بشكل موضوعى لا ذاتية ولا إسراف فى تصويره.

كما كانت إحسان هانم سبباً رئيسيًّا ومباشراً فى تبديد طاقات ابنها محمود، ودافعاً قويًّا له على أن يهرب من البيت، وربما يتشرد ويصبح عضواً عاطلاً شريداً غير نافع للمجتمع؛ لا لشىء إلا لأن الأم فردية وأنانية وذاتية. تقيس الأمور والأشياء بمقياس محدود خاص بها هى، ومن زاوية المصلحة المتصلة بها هى أولا وقبل كل شىء؛ وهو سلوك يتفق مع نشأتها وطبقتها البورجوازية التى اختار الكاتب معظم شخوصه منها. كذلك فعلت (دولت هانم) فى القصة التى تحمل هذا العنوان؛ إذ دفعت الشباب إلى الابتعاد عن بناتها الثلاث عزيزة وصفية وإلهام، اللائى يعشن معها بعد أن ترملت وتوفى زوجها المحامى الشهير. وهى سيدة فى الثانية والخمسين من عمرها، لكنها استهولت بينها وبين نفسها أن تصل إلى هذه السن، فلم تعترف بها، وأبت أن تشيخ؛ وكافحت سلطان الكهولة بسلاحين أحدهما الخفة، والآخر التبرج. وكان ذلك يؤدى بها فى كثير من الأحيان إلى الفوز بإعجاب الشباب والرجال أكثر من بناتها البكر الثلاث. لذلك اتجهت الأنظار إليها وحدها، وطفقت العيون تنهبها وحدها، واللفتات والابتسامات تتبعها هى وحدها، والثناء العاطر المستطاب يغدق عليها دون بناتها الساخطات الحانقات. وكان لا يكاد يدخل البيت «عريس» لإحدى الفتيات، حتى يخلبه مظهر دولت هانم الأم، وتفتنه خفتها، فيعرض عن الفتاة الجامدة المتحفظة ويتعلق بالأم المرحة المستهترة.

ولما أن تكرر هذا والأم مندفعة لإشباع رغباتها وإرضاء غرائزها، ووقفت بذلك حائلاً دون تزويج بناتها، ثارت فيها إحداهن (عزيزة) الابنة الكبرى، وواجهتها بحقيقة ما تفعل، وبأنانيتها وفرديتها وذاتيتها: (– أنت تايهة عن نفسك! فاكرة عملت إيه امبارح؟.. فاكرة نظراتك المعنوية وتأوهاتك وابتساماتك وحديثك الغريب!.. هو نفسه اندهش.. انت بتحبيه.. خديه.. أنا مش

---

(١) ٣٥ رسائل فى نظرية الجنس– سيجموند فرويد– ترجمة د. محمد عثمان نجاتى– دار القلم ١٩٦٠ ص ٧٨.

عايزاه ! . . هو بيجى هنا إلا علشانك . كلهم بيجوا علشانك . . وكلهم بيهربوا بسببك . . ماحدش منهم عايزنا ! . . هواحنا حنقدر عليك؟ هو احنا نعرف نلبس زيك ونتزوق زيك ، ونتغندر ، ونتشخلع ، ونكلم الجدعان ؟ أبداً مش حنتجوز أبداً . . . وانت يهمك إيه ؟ ! هو احنا بناتك ؟ انت عايزة نفسك ومزاجك بس . . عايزة تجددى شبابك وتفرفشى . . وآدى انت فزت علينا . . علينا كلنا . . فاتجوزيه . . أنا مش عايزاه ! مبروك عليكى العريس اللى خطفتيه من بنتك يا نينة !) (١) .

عندئذ تزداد حدة الصراع النفسى وتبدأ درجته تشتد عنفاً وضراوة فى نفسية دولت هانم : المرأة التى تتحدى الزمن وتأبى أن تعترف بالحقيقة والأمر الواقع ، وترفض الاستسلام للشيخوخة . وهى هنا تتفق وشخصية إحسان هانم فى القصة السابقة (خريف امرأة) ؛ لكن الاختلاف الوحيد أن عملية المواجهة المباشرة والجدل الحاد من جانب عزيزة الابنة الكبرى ، حول الشخصية قليلاً عما كانت تفعله ، وهو فى حد ذاته غير مرض بالنسبة للبنات . ذلك أن الموقف الجيد هنا ، ليس هو موقف الأم حينما بدأت للحظة تتخلى عن زينتها ورونقها واهتمامها بنفسها لكى لا يذهب خطيب ابنتها ويفر فراراً لا عودة بعده ؛ ولكنه موقف الاحتدام القوى والعنيف فى نفسها ، وإدراكها فجأة لحقيقة عمرها وشكلها وتجاعيد وجهها دون أى رتوش أو تزيين أو تزويق ؛ ومع ذلك استمرت فى إصرارها على الحياة والتدفق والخفة والمرح واللهو ، وقررت الزواج . . وهو قرار غير استسلامى أو انهزامى وإنما هو تأكيد لإرادتها فى الحياة . .

الموضوع فى حد ذاته جديد ، وطريقة عرضه وتناوله اعتمد فيها الكاتب على أسلوبه التحليلى . وقد أجاد تحليل شخصية دولت هانم وسلوكها ، ولهذه الشخصية بعد آخر إذا وضعنا فى اعتبارنا ماسبق أن أشرنا إليه من أنه ينتخب شخوص قصصه من الطبقة البورجوازية فى محاولة لإظهار العيوب والمساوىء التى تتردى فيها هذه الطبقة . وذلك فى مواجهة الكتاب الرومانسيين الذين كانوا يصورون قيم طبقتهم البورجوازية على أنها هى القيم العليا المثالية التى يجب التشبث بها والتحلى بأهدابها . وربما يكون هذا الكاتب قد أراد أن يقول لهم بواسطة التحليل الدقيق لنفسياتهم من الداخل : إنكم زيف وباطل الأباطيل ، ولا يهمنا ما تبدون عليه من الخارج . .

إن إحسان هانم ، فى سبيل رغبتها الفردية الخاصة حطمت مستقبل ابنها محمود وقهرته . ودولت هانم تسيطر عليها مصلحتها الذاتية ، فتنطلق مجنونة بهدف تحقيقها بدرجة لا تقل عن الوسائل التى تستخدم لا قتناص الثروة ، واستغلال الطبقة العاملة من قبل أصحاب رأس المال . فكادت بسلوكها تهدر حقوق بناتها وحطمت شعورهن لنفس الغرض وبذات الدرجة من الخطورة !

---

(١) «المصور» - العدد ١٠٣٢ - ١٩٤٤/٧/٢١ - ص ٨ .

والكاتب دائم الإلحاح على مرحلة الخريف من العمر بالذات ، ربما ليرمز بها إلى وجهة نظره فى أن الطبقة البورجوازية فى مجتمعنا كانت تحس أن سلطانها ونفوذها وقوتها يهرم ويشيخ ، وأن ثمة عناصر جديدة بسبيلها إلى القضاء عليها ، ومن ثم فإنها تصحو وتتيقظ وتبدأ فى الاقتناص والدفاع عن ذاتها ووجودها . وربما تكون فى حياة الكاتب امرأة من هذا النوع ، مما يجعله حريصاً على اختيار شخوصه ممن يتشبثن بالصبا . وربما أيضاً كان يرمز بهذه الشخصية إلى «مصر» التى أحست بضعفها واهتزاز كيانها نتيجة للأوضاع الداخلية بها ، فانطلقت تؤكد ذاتها وتستعيد مجدها . وإن كنا نستبعد هذا الاحتمال ، لأن الكاتب فى مقالاته الاجتماعية كان صريحاً فى نقده وتحليله . ويصبح الاحتمال الأول فى اعتقادنا هو الأرجح ، لأنا نجد فى قصص الكاتب ما يؤيده .

فالأم فى قصة (جناية أم) تضحى بسعادة طفلتها التى لم تتجاوز الخامسة بعد سعياً منها وراء الثروة الكبيرة والرفاهية من ناحية ، ورغبة فى إشباع غرائزها من ناحية أخرى . فهى تجاهد جهاداً فرديًّا مستميتاً لمصلحتها الخاصة ، كما كانت إحسان هانم ودولت هانم تجاهدان وتصارعان . والأم هنا فى الثانية والثلاثين ، على قدر كبير من الجمال الساحر . فقدت زوجها بعد خمس سنوات ، وبعد أن ترك لها طفلة كان يحبها قدر حبه لزوجته الشابة . وتتزوج بشاب ثرى أغراها بالمال والجاه والعربة الفاخرة . لكن الكاتب يبدأ فى إبراز نوع من العلاقات جديدة : الشاب يكره الطفلة لأنه يحب أمها ، ولا يرغب فى رؤية الأم تداعب ابنتها دونه . وتتعقد المسألة لدرجة غير عادية ، حتى كادت الأم تضحى بابنتها الطفلة فى سبيل سعادتها هى مع من تحبه ويحبها . وكان الشاب أسرع إلى حل المشكلة فطلقها بعد عام من الزواج . فتتزوج كهلاً فى الخمسين ، أحب الطفلة حبًّا عظيماً جعلها تتعلق به ، لكن الأم كرهته . . وانتابها صراع جديد هى فيه الطرف الأول ، وتصورت أن الابنة الطفلة طرفه الثانى . . فهى تظن أن ابنتها هى السبب فى أنها طلقت من الشاب الوسيم . . وابنتها هى السبب فى رضوخها للزواج من الكهل . . وابنتها هى العائق الذى يحول دون سعادتها وهنائها . . إذن لا بد من التخلص من هذه الطفلة بأى وسيلة من الوسائل . . ولقد اختار الكاتب وسيلة غير مختلقة وقابلة للتصديق والمعقولية : إلحاق الطفلة بمدرسة داخلية . وهو أمر طبيعى وأخلاقى . . لكنه ألحق بالأم الإحساس بالذنب وتأنيب الضمير ، وجعل الوساوس تنتابها بين حين وآخر : (وشعرت وأنا فى غفلة عن نفسى ، وفى دهش من عواطفى ، أنى أنا ، أنا الأم الوفية ، أنا الأم الضحية ، أصبحت ، ويا للهول ، لا أكره زوجى فقط ، بل أكره ابنتى أيضاً ! وكنت كلما رأيتها ينقبض قلبى ، ويغلى الدم فى عروقى ، وأشعر أنها هى التى هدمت حياتى ، هى التى حرمتنى حبيبى ، هى التى أجبرتنى على التزوج من هذا الكهل المهدم ، الذى أبغضه من صميم فؤادى ! واستحالت حياتى البيتية إلى جحيم ، وانقلب شعورى نحو ابنتى إلى إحساس عميق بالخوف . . أجل خفت . . خفتها . . خفت من وجودها

أمامى . . خفت وأنا أراها فرحة مبتهجة ، أن تزداد حسرتى على نفسى ، ويزداد إلى الماضى حنينى ، ويزداد بغضى لزوجى ، فأفقده أيضاً فى يوم من الأيام . ثم أزداد حقداً وسخطاً على ابنتى ! .)[١].

وكعهدنا بالكاتب فى تحليل السلوك والإحساس بالعواطف الكامنة ، والوقوف عند اللحظات الشعورية والوجدانية المأساوية ، لا يغرق فى استخدام المصطلحات النفسية المتداولة لدى المشتغلين بالتحليل النفسى ، ولكنه يكتفى بتكثيف موقف داخلى معين ، عن طريق الحفر فى تربة اللاشعور . وفى هذه القصة القصيرة يجعل الشخصية الرئيسية هى التى « تعترف » بكل ما عندها . وهى وسيلة من وسائل علماء النفس حينما يتصدون لعلاج المشكلات النفسية المعقدة . كما أنها تجعل القارئ أقرب إلى الإحساس بما تشعر به الشخصية . وأميل إلى تصديق ما تبوح به . والقارئ لابد مدرك أن الكاتب لا يبالغ فى تصوير القطاع النفسى من حياة الشخصية . ولا يختار النهايات الملفقة التى لم يمهد لها الجو النفسى الذى تحركت فيه الشخوص . فالأم هنا تشعر بالذنب الكبير الذى ارتكبته فى حق ابنتها : (ولما عدت إلى بيتى ، ورأيته خالياً إلا من الكهل البغيض زوجى ! ثار ثائرى وجن جنونى ، وكدت أفر . . ولكنى فكرت فى مستقبلى فثبت إلى رشدى ، وقنعت بحظى ، وصحوت فجأة وأدركت . . أدركت أنى عوقبت فى أمومتى ، وعوقبت فى روحى ، وعوقبت فى جسدى ، لأنى أردت أن أتمتع بالشباب والجمال والمال على حساب ابنتى !)[٢].

فى النهاية تدرك الأم أنها بأنانيتها وفرديتها وتطلعاتها الخاصة نحو الإشباع والاستمتاع بالشباب والجمال والمال ، وهى منافع وأغراض مادية صرفة ، قد دمرت حياتها هى تدميراً قبل أن تحطم روحانيات الطفلة وسعادتها ، وسدت على نفسها وابنتها كل أبواب الراحة والحب والعطف والحنان . حيث ظلت هى أسيرة فى البيت الذى يقبع فيه رجل لا تحبه ، وأبعدت الطفلة عن المجال النفسى والبيئة المريحة الطبيعية لها . وهذا يترتب عليه بطبيعة الحال شحن شعور الطفلة بشحنات من القلق النفسى والمخاوف والأوهام ، مما يكون له تأثيره المباشر أو غير المباشر فى مستقبل حياتها الاجتماعية والعائلية والجسمانية والفكرية والوجدانية .

وتأكيد الكاتب على أن من الأسباب التى أودت بسعادة الأم والطفلة معاً رغبتها فى الحصول على مكاسب مادية وتطلعها المستمر للصعود إلى مستوى الطبقة الأكبر ، ولا يهمها بعدئذ أن تتخلص من ابنتها لتزيحها من طريقها وصولاً إلى أهدافها ، وتحقيقاً لرغباتها الجنسية وانطلاقها اللامحدود دون قيد من ابنة . ونجد هنا نفس الفكرة التى يسعى الكاتب إلى تدعيمها وتأييدها وإثباتها : الطبقة البورجوازية فى سعيها نحو « الامتلاك » و « السيطرة » و « التحكم » وتحقيق ذاتها عن طريق إشباع كل رغباتها ومصالحها الخاصة ، لا تعبأ بغيرها ، ولا تهتم بالناس حولها ، حتى وإن تألموا وتعذبوا بسبب هذا السعى

(١) و(٢) أخبار اليوم - العدد ١١٦ - ٢٥/١/١٩٤٧ - ص ١١ .

الأنانى الرهيب . فهى إذا رأت بصورة ما أن ثمة عقبة قد تعوقها عن تحقيق أهدافها الخاصة ، لا تألو جهداً فى القضاء عليها كلية . . . فالشاب الثرى جداًّ يحب الزوجة الجميلة جداًّ ، ويريد الاستئثار بها وحده ، وبالتالى رأى فى الطفلة عقبة كأداء ، فحطمها وربما حطم حبه وسعادته مع من يحب . والزوجة الأم رأت فى الابنة الصغيرة عائقاً لها عن الوصول إلى ما تريد ، فتقضى على هذا العائق بشكل أو بآخر . وفى نفس الوقت تقضى على راحتها واطمئنانها . العلاقة إذن علاقة مصلحية بحتة ومادية إلى أقصى حد . والنتيجة هى أن الطفلة كانت الضحية ، لأنها لا تملك أى شىء تصارع به : لا حبًّا ولا جسداً ولا مادة ولا سلطة ولا جمالا . . إذا كان الشاب « يملك » القوة المادية ، والشباب ، والجاه . وإذا كانت الأم « تملك » الجسد والأنوثة ، والجنس الفوار ، والجمال الخارق . فإن الطفلة لا تملك من هذا ولا ذاك شيئاً . . فالصراع من جانب الطرفين سوف يقود بالتالى إلى إفناء هذا الذى لا يملك أى شىء يعطيه ويهبه ويصارع به ومن أجله ، ويصرع الآخرين عن طريقه وبوسيلته .

ليست المرأة البورجوازية وحدها هى التى تسعى لتحطيم الآخرين ، ولكن الرجل من هذه الطبقة أحياناً ما يدخل فى صراع مدمر بينه وبين أقرب الناس إليه . وأحبهم إلى نفسه ، وهو ابنه الوحيد ، من أجل شىء كهذا : ذاتى ، خاص ، جنسى ، مادى ، بحت ؛ وإن كان ظاهره على عكس ذلك تماماً . وهذا ما نراه فى قصة (سناء واعتدال)[1] . .

نجد مصطفى حمدى بطل القصة لا يقل فى درجة تعقده النفسى عن غيره من الشخصيات القصصية التى انتخبها إبراهيم المصرى فى قصصه القصيرة التى سبق تحليلها . سواء كان الذى يحركه هو الرغبة الجنسية التى تلعب أهم الأدوار فى تكوين الشخصية كما يقول فرويد ، أو كانت رغبته فى السيطرة كما قال « الفرد أدلر » ، أو كان نتيجة الصراع بين الاستعداد الانبساطى المتجه إلى الخارج ، إلى الأشياء ، وبين الآخر الانطوائى المتجه إلى الانكماش فى حدود الذات كما ذهب إلى ذلك كارل يونج . المهم أن الكاتب قدم لنا شخصية بورجوازية من زاوية جد مختلفة عما كانت تقدم به فى القصة الرومانسية القصيرة . الزاوية الخفية اللامعلومة فى حياة البورجوازيين .

والمتتبع بدقة لتطور فن القصة القصيرة فى أدب إبراهيم المصرى ، سوف يواجه دائماً بخطين متوازيين يسيران جنباً إلى جنب فى معظم إنتاجه القصصى القصير . أولها خط التحليل النفسى الفرويدى ، وثانيهما خط التفسير الاجتماعى للطبقة البورجوازية فى تحللها وتفسخها . ومحاولة التعرف إلى الأسباب الجذرية التى تمهد لذلك وتعمل على ظهوره ، ثم رد كل تمزق وتفتت وانسلاخ اجتماعى

---

(١) « الاثنين والدنيا » – العدد ٤٨١ – ١٩٤٣/٨/٣٠ – ص ٢٥ – وقد أعيد نشر هذه القصة فى مجموعتى (الأنثى الخالدة) ١٩٥٧ و(الباب الذهبى) ١٩٦٣ .

وأخلاقى ونفسى إلى التكوين الطبقى ، والتركيب الاجتماعى ، والتنظيم الاقتصادى الذى لا توافق ولا انسجام فيه .

يجد هذان الخطان الطريق أمامهما ممهداً فى قصة قصيرة كتبها إبراهيم المصرى فى الستينيات، وهى قصة (عند ما تغرب الشمس) المنشورة فى مجلة (آخر ساعة) العدد ١٣٧٢ - ١٩٦١/٢/٨ . محمود بورجوازى كهل ، جاوز الستين . توشك أن تعصف به رياح الشيخوخة وتخمد فيه وقدة الصحة والقوة . تحركه دوافع خفية فينزع إلى الحياة ويتوق إلى الدنيا وذلك فى مخالسة الحب الأثيم المنكر ، ممثلاً فى شخص سعاد ابنة زوجته الست روحية من زوجها الأول . ومحمود هو الذى تعهد هذه الفتاة اليتيمة بالتربية والتنشئة والعناية أكثر من سبع سنوات ؛ لأنه لم يعقب خلفاً . فأحبها حب والد لابنته . لكن ما إن تشب الفتاة وتترعرع وتبلغ العشرين ، وتنبثق المرأة فيها ، ويزدهر سحر الأنوثة فى كيانها الغض النضير ، حتى اختلفت نظرة الرجل إليها . . وتحول بكليته إلى الفتاة تحولاً غريباً ، بدا فى تصرفاته معها ، وحديثه إليها ، ومداعبته إياها ، وحبه الذى لم يعد خافيا على زوجته . رغم أن محمود يعرف أن الفتاة تحب أخاه مختار وترغب فى أن يكون لها زوجاً . وكان تعلقه بها وخوفه عليها واقتناصه لكل دقائق حياتها يبدو كلما تقدم لخطبتها شاب ، فيرفض هو رفضاً قاطعاً . . ويتأزم الموقف تماماً فى لحظة مثيرة ومعقدة ، يتكشف فيها كل هذا السر الدفين ، وتتعرى نفسية الرجل أمام زوجته وأخيه . حينما رفض محمود طلب أخيه مختار الزواج من سعاد ، مدعياً أن الفتاة لا تليق به ، وأنها لعوب ، واختلق لذلك أسباباً غير حقيقية وكأنه يريد المصلحة لأخيه . بيد أن مختار يفضح غرائزه ، وينهش عواطفه الشاذة غير الطبيعية . وبدخول سعاد يتغير الموقف ، إذ تحتضنه وتبكى وتوقظ فيه عواطفه الأبوية ، فلا يلبث بعد صراع وقلق واضطراب داخلى قاس أن يرضى . . ثم تكون نهايته فى فجر تلك الليلة .

هذه القصة لا تعدو أن تكون موقفاً محدداً ، تحتشد فيه مجموعة من الجزئيات المتعلقة بالحدث الرئيسى والشخصية الأساسية : شخصية محمود الزوج الذى يحب ابنة زوجته ويريدها لنفسه . هو يريد أن يستأثر بها ويحبها ، ولا يفهم كيف يشاطره فى حبها إنسان آخر كائناً من كان . فهو يغار من كل عطف تختص به سعاد أخاه الصغير مختار ، وتعلم كيف يمقت مختار ، كما مقتت الأم ابنتها فى (جناية أم) وإحسان هانم ابنها فى (خريف امرأة) ودولت هانم بناتها فى (دولت هانم) ومصطفى حمدى ابنه رشاد فى (سناء واعتدال) . إن هو إلا منافس خطير له فى حب سعاد ، بل منافس عنيد يأبى إلا أن يستأثر بالجزء الأكبر من حبها . . محمود هنا يشعر شعوراً داخليا سيطر على فكره ووجدانه وعواطفه وكل خلجة من خلجاته ، بأن سعاد ملك له وحده ، ويجب أن تظل ملكاً له وحده دون أن يقترب منها أحد . وهو شعور أوديب بالنسبة للأم ، والأم بالنسبة لابنها ، والأب بالنسبة لابنته ؛ هذا ما يقوله عالم

عقله المجهول ، أو الحيز اللاشعورى فى قرارة العقل الإنسانى .

أما خط التفسير الاجتماعى لهذه القصة القصيرة ، فإنه يكاد يكون واضحاً من اختياره شخصية محمود بهذه المواصفات بالذات من الطبقة البورجوازية : متحكماً ، متسلطاً ، مالكاً . فهو يحب سعاد ويراها أمله فى الحياة ، وعنصر بقائه واستمراره ، ومصدر الحياة المتدفق له . لذا فإنه حريص عليها ، محتفظ بها لأنها سبب وجوده الرئيسى . ولما كان من سمات البورجوازية احتضان آمال البروليتاريا ، فإن محمود احتضن سعاد التى لا عائل لها ، فقد توفى أبوها قبل أن تتزوج أمها به ، فقام بالإنفاق عليها ، مدعياً بذلك بنوتها ورعاية آمالها ومستقبلها وفكرها والوصاية عليها . بيد أنه حينما أدرك أن سعاد تحب مختار وتتمناه زوجاً لها ، بينما تتعرف إلى خبايا الرجل الجنسى الشرس الأنانى المادى فى محمود . حين يحدث ذلك يتحطم محمود وينهار ويستسلم للأمر الواقع خشية افتضاح أمره والوقوف عند أرذل أخلاقياته وطباعه ، ومعرفة عيوبه وتطلعاته غير الشريفة ، ووسائله الدنيئة والمحطمة لحياة سعاد فى نفس الوقت .

يصور لنا الكاتب نوازعه النفسية على هذا النحو : (أمسى يحادثها وهو خائف ، ويلاطفها وهو مذعور ويتفرس فيها وهو ذاهل كأنه حيال قوة ملكت عليه مشاعره واستقرت من جسده وروحه فى الصميم . . لم يعد يفكر إلا فى شىء واحد فقط . . هو أن يقصى عن الفتاة كل شاب . . أن يفسد عليها كل زواج . . أن يحتجزها فى بيته ما استطاع ، كى يحيا ولو بضعة أعوام أيضاً بقربها ، ويتقلب هانئاً فى جوها ، ويملأ بصره وقلبه من محاسنها ويحس شعلة المرح والقوة والصبا تندلع منها وتضطرم فى بدنه الخائر وأعصابه الواهنة . . والأعجب من هذا أنه لا يفهم ولا يدرك ولا يرى . . لا يفهم سر نفسه ، ولا يدرك خطر عاطفته ، ولا يرى من حوله أو يشعر بعذابهم أو يحفل بنظراتهم الواعية الثاقبة المسددة إليه أبداً . . أجل . . إنه مستغرق فى حلمه ، سابح فى نشوته ، يتخبط كأعمى ولا يفكر لحظة فيما يمكن أن تكون عليه حياته وما يمكن أن ينتهى إليه مصيره ومصير امرأته ، لو فاجأه القدر بالضربة القاصمة يوماً ، واختطف منه معبودته وأسلمها إلى رجل غريب)(١).

ولا عجب أن يكون تفكير محمود على هذا النحو . إنه يريد استبقاءها إلى جواره لأنه يرى أن وجوده مرتبط بوجودها ، ووجودها كان نتاج ملكيته ووجوده أيضاً . والذى يهدد حياته بالفعل أن يأتى أحد لاختطافها واقتناصها والاستحواذ عليها وجعلها ملكاً له . والرأسمالية إذا كانت ترتع وتثرى بالمنافسة على المستوى الاقتصادى الصناعى والتجارى والمالى ، فإنها تخشى المنافسة فى الوقت ذاته ، لأنها تكون سبب إفلاسها الوحيد . فحينما يحتدم الموقف وتتأزم اللحظة وتبلغ ذروتها فى الصراع بين كل القوى صاحبة المصلحة فى ضم سعاد إلى جانبها : الأم ، الزوج . مختار . نراهم جميعاً يتنافسون ويقف

(١) «آخر ساعة» - العدد ١٣٧٢ - ١٩٦١/١٢/٨ - ص ٣٣ .

الواحد منهم للآخر موقف الند والضد . سعاد هى الثمرة بالنسبة للزوج ، وللأم . وهى الرجاء والأمل الذى يجب أن يتحقق بالنسبة لمختار . وهذه القوى تتصارع لا لمصلحة سعاد ولكن كل يسعى لمصلحته هو . وتقع سعاد بين أتون مستعر من الرغبات المتعارضة والمتناقضة : رغبة أمها فى إبعادها عن البيت كلية وعدم تزويجها من مختار لأن هذه الزيجة إن تمت لن يتغير شيء من سلوك الزوج حيال سعاد . ورغبة محمود الزوج ، العشيق ، فى أن تبقى سعاد بلا زواج إلى جواره وإلى الأبد . . ورغبة مختار فى أن يتزوج بمن يحب . فالأم لا ترضى لمصالح خاصة . والزوج لا يوافق لمطامع وشهوات خاصة هو الآخر . وكذا مختار . لكن ينتهى الصراع إلى تدمير محمود الزوج والأب ، والعاشق .

ويأخذ الصراع النفسى الداخلى فى الاحتدام والتأزم عندما تلجأ إليه الفتاة باعتباره الأول والأخير كأب ، مأمنها وملاذها الوحيد والمقدس . بينما يصحو فى داخله شعور بأبوته ، وآخر برجولته ، الأول يستلزم حناناً وعطفاً خالصاً ، والآخر يستلزم إشباع رغباته الجنسية المكبوتة ، الأول يحتفظ للتقاليد والعرف والقيم والأخلاقيات بحرمتها وقداستها ، والثانى يتغاضى عنها ويتخفى وراءها ، ويلهو ويعبث بعيداً عنها . وقد أبرز الكاتب هذه الأحاسيس وتلك المشاعر الباطنية إبان تحليله لهذا الموقف الذى يكاد يجمع أبعاد الصراع بأسرها : (– بابا . . بابا . . ليس لى سواك . . أنت وحدك الذى تحبنى . . أنت وحدك الذى تعطف علىّ . . أنت وحدك الذى تريد ولا ريْب أن تسعدنى . . أنا أتعذب يا بابا . . فلا تكن أنت قاسياً علىّ أيضاً كأمى . . لا تحرمنى من مختار . . وإلا فقد أموت يا بابا . . سأموت . . لابد أن أموت !) .

وكانت تتكلم وهى تحتضنه ، وصرخاتها المتعاقبة تنهب سمعه ، وشعرها الأسود الغزير يتهدل على صدره جزلاً سخيًّا كروحها ، مشعثاً ومهشماً كصوتها المستنجد الأليم . . وكان هو يرتعد . . بل كان يرتعد ويتمزق . . كان يشعر بوقدة البدن الناضر تضطرم بين ذراعيه فيغلى الدم فى عروقه ، وكان يسمع نبرة الصوت المتحشرج تهدر فى أذنيه فتنقطع نياط قلبه . كان موزع النفس بين إغراء البطش واستنكاره ، بين متعة الأنانية وخستها ، بين فرح التعذيب وفظاعته . كان الحيوان الرابض فى جسده يدفعه إلى التنكيل بسعاد وحرمانها ممن تحب ، وكان الأب الراقد فى أطواء قلبه يدفعه إلى الترفق بها والشفقة عليها . ولم يكن يعرف إلى أى الصوتين يتجه ، وإلى أى منهما يهرع ويستجيب . وفى غفلة منه ، ضمته سعاد إلى صدرها ضماً مبتهلاً عنيفاً ، حاثة إياه على النطق ولو بكلمة يمكن أن تشجعها وتنقذها . فأحس هو ناراً حارقة ، ناراً مذيبة ، تندلع من بدنها الغض وتطغى عليه . فاستهول ملمس الفتاة وحاول . . حاول أن يتراجع ولكنه لم يستطع . . طاب له أن يحترق بهذه النار . . لم يستطع أن يتخلى عن هذه الفتاة . . لم يستطع أن يدفعها عنه . . لم يستطع أن يرخى ذراعه الصلبة المتشبثة التى كانت تضمها وتعانقها . . وإذ ذاك ، إذ ذاك فقط ، تفرس فى سعاد جزعاً وملتاعاً ، وأدرك فى لحظة

كل شيء . . تنبه وعيه ، وتفتق ذهنه ، وذكر كل كلمة من الكلمات الفاضحة الدامغة التى قالها له مختار ، والتى تجمعت الآن وتركزت . وانصبت على عقله وخياله كسيل دافق من نور . . أيقن أنه يشتهى الفتاة . . أيقن أنه فى أعماق نفسه مستمتع ومجرم . . أيقن أن سعاد لو ظلت فى بيته ولم تتزوج ، فلا بد أن ينتهكها ، ولابد أن يلوثها ، ولابد أن يقتلها فى النهاية كعذراء وامرأة ، ويقتل أمها أيضاً ، وتصورها محلولة الشعر ، مهتوكة الستر ، مخبولة ومنسحقة ، تبكى عرضها الضائع وشرفها المسلوب . فاقشعر بدنه وأحس أن ليس فى مقدوره بل من المحال عليه ، وهو يعشقها مع ذلك بقلبه ، ويحبها بروحه ، ويشفق عليها بحنان أبوته المحروقة ، أن يطعنها تلك الطعنة القاضية ، أن يسومها ولو أيسر جزء من عذاب . . فعض على شفتيه متصلباً متحفزاً ، واستنهض كل ما فيه من قوة وعزم ، وأراد أن يسرع قبل أن يضعف ، أن يقطع قبل أن يسقط . فأمسك بالفتاة فى غلظة ، ونحاها عنه فى عنف ، ثم دفع بها إلى أخيه ، وقال وكأنه ينتزع شغاف قلبه بيده :

– (خذها . . خذها يا مختار . . ولكن احرص عليها !)(١).

محمود ينظر إلى سعاد نظرة مزدوجة . وهذا الازدواج هو الذى هز كيانه وكاد يسحقه ، وأدى به إلى التسليم عن غير رضا أو اقتناع . وكيف يرضى أو يقتنع والفتاة مصدر حصب وحياة وإشباع وحنان وعطف وحب . إذا تأملها فإنما يتأملها فى نشوة مزدوجة غريبة . . نشوة حسية وعاطفية . مرتعدة ومشفقة . فيها رغبة الرجل ، وفيها أيضاً حنان وتقديس الأب . وكان هو نفسه حائراً بين رغبته وخوفه . موزعاً بين لهفته الحسية وشفقته . متخبطاً بين شوقه البدنى إلى الفتاة وبين شعوره بأنه يتهيبها ، ويجزع منها ، ويختلج أمامها . فلم يجرؤ أخيراً بدافع من الحنان الأبوى أن يطلق العنان لبدنه الثائر ، فأمسك بها فى غلظة ، ونحاها عنه فى عنف ، ثم دفع بها إلى أخيه . واختيار الكاتب لألفاظ مثل « فى غلظة » و « دفع بها » تدل على الدافع النفسى والحالة الباطنية اللاشعورية للشخصية أثناء سلوكها مثل هذا السلوك .

وإخفاق محمود فى تحقيق رغباته المكبوتة مثل إخفاق إحسان هانم ودولت هانم والأم ومصطفى حمدى فى قصصه القصيرة السابقة ، وفى كثير جدًّا من قصصه القصيرة ، لأنه يتنبأ أو على الأقل يتمنى للطبقة البورجوازية الانهيار ، وهو لا يريد لها أن تظل متحكمة مستعلية .

ويبدو أن الكاتب كان حريصاً كل الحرص وأبلغه على اختيار الشخوص الذين تتضح ملامح الفردية فى أعمالهم وأقوالهم على حد سواء . فمن الملاحظ دائماً أن معظم شخصيات قصصه القصيرة تدور فى دائرة الفردية . والمصلحة الذاتية . والأنانية سمة لازمة لكل شخصية من شخوص قصصه . وهو هنا لا يمجد هذه الخصلة ولا يطالب باحتذائها ، ولكنه ينتهى إلى أنها تقضى على سعادة صاحبها

---

(١) «آخر ساعة» – العدد ١٣٧٢ – ١٩٦١/٢/٨ – ص ٣٤ .

وتثير الآخرين ضده وتنفرهم منه وتبغضهم فيه . مثال ذلك نعمت هانم زوجة المحامى الأستاذ عبد الغفار فى قصة (بين امرأتين) : (إنها مخلوق لا يرى غير نفسه ، ولا يهتم بغير نفسه ، ولا يحفل إلا بحديث الناس عنه . لا هم لها إلا انتهاز المصلحة ، واقتناص المنفعة ، وتحين فرص الاستغلال)[١]. و « علية » فى قصة (سجينة الحلم)[٢] زوجة بورجوازية تعشق غير زوجها وتسعى لخيانته مع فهمى بك التاجر الثرى ، فى نهم وجشع جنونى لجلب الثروة من أى طريق . وما يترتب على ذلك من تمزق وتفتت . . وتتصف أميرة هانم حرم المحامى ذائع الصيت الأستاذ عاصم بك بهذه الصفة أيضاً[٣]. وكذلك بديعة هانم زوجة رشدى بك فى قصة (شيطان الغيرة)[٤].

وإبراهيم المصرى لا يمتهن سلوك وأخلاقيات البورجوازية الكبيرة فحسب ، بل يحتقر البورجوازية الصغيرة التى تجعل همها الأول والأخير فى الحياة الوصول إلى مستوى البورجوازية الكبيرة بأسرع الطرق وأيسر الوسائل ، شريفة كانت أم غير شريفة ، إنسانية أم غير إنسانية . فشخصية عبد الرحمن فى قصة (بعد سبع سنوات)[٥] ترمز إلى هذا المعنى الذى يستمد أصوله من فكر الكاتب وعقيدته . وهو موظف صغير يريد أن يعيش بلا عمل كأبناء الذوات كما يقول . فيتزوج من شكرية هانم ، ويسلم نفسه طائعاً مختاراً لتلك الأرملة الثرية ، ويذل قلبه ، ويمتهن بدنه . لكنها بالفعل رفعته من الحضيض وحررته من قيد الوظيفة كما كان يتمنى . ومع ذلك فإنه بعد سبع سنوات من عبوديته لشكرية هانم وانصهاره التام فى عالمها ، فكر فى أن يقتحم على « نادية » – تلك الفتاة التى كان قد وعدها بالزواج فيما مضى – حرمتها ، وهو يعلم أنها تزوجت من صديقه المدرس ممدوح ، وأنها أعقبت منه ثلاثة أطفال ، وأنها تعيش مع زوجها وأولادها فى منزل متواضع بضاحية المطرية . . إنه يريد أن يجدد ذكرياته معها ، وأن يؤكد ذاته فيها ، وأن يحقق رغباته الخاصة معها . وبالفعل يتردد على زوجها وعليها ، ويتكرر هذا التزاور بسبب ومن غير سبب ، حتى يفتضح أمره فيعود خاسراً !

عبد الرحمن هنا نموذج صريح للبورجوازية الصغيرة ، وشكرية هانم نموذج للبورجوازية الكبيرة ، بينما نادية رمز للطبقة الفقيرة الكادحة العاملة . وعبد الرحمن فى البداية يتقرب إلى نادية ويعدها بالزواج ، لكنه عندما رأى شكرية هانم وبريق المال والراحة والهدوء والجنس الملتهب ، شاء لنفسه أن ينغمر فى هذه الحياة ، ومن ثم تخلى عن نادية الفقيرة النبيلة . إلا أنه بعد سبع سنوات من ذوبان الذات والإحساس بالامتهان من ناحية ، وبعد أفول شباب شكرية هانم من ناحية أخرى ، يفكر جادًّا فى

(١) «أخبار اليوم» – العدد ١٤٥ – ١٩٤٧/٨/٩ – ص ٩ .

(٢) «أخبار اليوم» – العدد ٧٩٣ – ١٩٦٠/١/١٦ – ص ١٢ .

(٣) «آخر ساعة المصورة» – العدد ٩١٧ – ١٩٥٢/٥/٢١ – ص ١٤ .

(٤) «أخبار اليوم» – العدد ٨٦ – ١٩٤٦/٦/٢٩ – ص ٧ .

(٥) «المصور» – العدد ١٠٩٣ – ١٩٤٥/٩/٢١ – ص ١٤ .

العودة إلى الأصل حيث الحياة الروحية العاطفية الإنسانية النبيلة مع نادية . لكنه يفشل فى هذا كل الفشل ، وقد تكشفت خباياه وأسراره ونواياه غير الشريفة .

ومعروف عن البورجوازية الصغيرة أنها حينما تدرك أنها أصبحت وسيلة من وسائل البورجوازية الكبيرة فى تحقيق مآربها والسعى نحو أكبر قدر ممكن من الربح ، وأنها غدت أداة غير إنسانية فى يد البورجوازية الكبيرة للوصول إلى أهدافها المادية ، تأخذ فى الانفصال عن البورجوازية الكبيرة لأنها تشعر عندئذ أن فى ذلك تحطيماً لها متعمداً . . وهنا يكمن السبب المعقول والمنطقى لتمزقها من ناحية ، وقلقها على مصيرها من ناحية أخرى . فلا تجد بدًّا - والحالة هذه - من الانضمام إلى الطبقة الكادحة والعودة إلى أحضانها ، محاولة التقرب منها والتودد إليها ، حفاظاً على مصالحها هى أولاً وقبل كل شىء . وهذا هو الذى حدث مع عبد الرحمن . فإنه راح إلى نادية متودداً متقرباً بالهدايا واللعب لأولادها وما شابه ذلك ، بغية الوصول إلى مآربه هو ؛ لكن سرعان ما فطنت البروليتاريا إلى مطامع البورجوازية الصغيرة ، فعملت على إبعادها عن طريقها إلى الأبد .

والكاتب يشير إلى العالم المادى والتفكير النفعى الذى تعيش فى ظله البورجوازية الكبيرة ، وذلك من خلال تصويره لإحساسات عبد الرحمن نفسه ومشاعره ، وهو بصدد التفكير فى الهروب من أسر هذا العالم ، إلى جو مختلف وعالم مغاير (ولقد خطرت له فكرة ! . فكرة غريبة ، فكرة عجيبة ، تنم عن خلقه ، وتدل على قلقه ، وتمثل مبلغ ما انتهى إليه من فراغ ! . لم يفكر فى علاقة أثيمة . أو فى متعة محرمة ، أو فى لهو جارف صاخب عنيف ، بل فكر على النقيض فى العاطفة ، فى الإحساس ، فى الشعور ، فى كل ما حرمته إياه امرأته العاتية الغليظة ، المادية الفكر والقلب والروح ! أراد أن ينهض من حمأته ، أن ينطلق من حيوانيته ، أن يفتح مغاليق وجدانه ، أن يوقظ قلبه ، ويلهب خياله ، ويحس أنه قد أصبح بالفعل إنساناً)(١) .

أراد عبد الرحمن أن يبتعد عن الجو المادى والجشع والجوع الجنسى فى عالم البورجوازية الكبيرة . وطبيعى من البورجوازية الصغيرة عندما تهرب من مثل هذا العالم الجشع والاستغلال البشع ، ألا تلجأ إلى بورجوازية مماثلة ، وإلا فإنها تكون قد فقدت عنصر وعيها وذكاءها وبصيرتها . فتدور فى حلقة مفرغة كالثور فى الساقية لا يعرف لنفسه هدفاً أو مصيراً ؛ وإنما تتجه إلى الطبقة المناقضة لتلك . وهى الطبقة الفقيرة الكادحة . هناك أحس عبد الرحمن باللاإنسانية ، وهنا يريد أن يصبح إنساناً بالفعل لا بالقوة أو بالتخيل أو بالتصور . ولئن كان الكاتب فى قصته قد استهدف بطريقة أو بأخرى احتقار العالم البورجوازى صغيراً كان أم كبيراً ، فإنه لم يتفاءل بعودته ورجوعه إلى أصله . لأنه - فى نظر الكاتب على الأقل - يأتى محملا بمطامع وفكر وتطلعات ومصالح خاصة وذاتية جدًّا واستغلالية إلى أبعد

(١) «المصور» - العدد ١٠٩٣ - ٢١/٩/١٩٤٥ - ص ١٣ .

الحدود . فهو لم يعد من أجل إسعاد الغير ورفاهيته ، وإنما لإسعاد نفسه فوق كل شيء . العودة ليست لراحة الغير واطمئنانه ، بل لراحة الذات ورفاهية النفس واحدية الجانب ، ومصلحتها رغم كل اعتبار (وختم الوهم على بصره ، فلم يعد يرى غير نفسه ، وعالم الفرح والبهجة الذى احتواه كإعصار) (١) . إمعان فى الأنا ومطالبها دون اعتبار للآخرين ومطالبهم . ومن ثم كانت النهاية فى غير مصلحته . .

وإذا كان الكاتب فى القصص القصيرة السابقة لم يسفر عن نقده للطبقة البورجوازية ولم يصرح بها علانية ، فإنه فى قصة (الباب الذهبى) قد أفصح عن غرضه من نقد وتجريح على لسان (عبد المقصود أفندى) فى مواجهته لزوجته الجديدة عواطف هانم . وموقف عبد المقصود أفندى فى هذه القصة يكاد يقترب من موقف عبد الرحمن فى القصة السابقة . موظف بالدرجة السادسة فى وزارة المالية ، يعيش فى بيت بالسيدة زينب . ويتطلع فيتزوج – بعد وفاة زوجته الست جميلة – عواطف هانم البورجوازية المترملة . ويترك الحى القديم ليقطن فى حى جديد هو « الزمالك » . وتضطره الزوجة الجديدة إلى مسايرة طبقتها فى كل شيء : المأكل والملبس والمشرب وارتياد دور اللهو والغناء والرقص والحفلات المستمرة . لكنه فى موجهة هذا كله أصبح كتلة من الهلع والخوف : الخوف الشديد على نفسه ، والخوف الأشد على راحته ، والخوف الأخطر على أخلاقه وعاداته الغالية . وكان فى أثناء مسايرته لها يستيقظ شيئاً فشيئاً كطفل يستكشف العالم يوماً بعد يوم . وهاله بعد مرور فترة من الزمن أن ثمة فارقاً كبيراً بين حياة الناس فى السيدة زينب الحى القديم بكل أصالته وثباته وقيمه وأخلاقياته وبساطته ورحابة الحياة فيه وجماعية العلاقات بين أفراده وتمسكهم بدينهم ، وبين الزمالك الحى الجديد ، كما تجسد فى ذهن عبد المقصود أفندى بكل قيمه غير الأصيلة الوافدة الغريبة ، وضيقه ومحدوديته ، والفردية المتعفنة التى تسود علاقات الناس داخله ، والتعقيد واللارحابة ، والانتهازية والغش والزيف والخداع والاحتفال بالمظهرية والسطحية ، واللارجولة حيث يسيطر مجتمع النسوة وفكر النسوة ورغبات النسوة وشهواتهن (٢)

وقد وضع عبد المقصود أفندى يده على هذه المساوئ بعد فترة وجيزة من احتكاكه المباشر بهذه الطبقة ، وبعد أن تحولت شخصيته ونمت واتسعت معارفه ، وتيقظ إدراكه للأمور وصحا ، وأصبح يحلل الأشياء ويتعمقها ويبحث عن أصولها وحقيقتها . ولأنه كان يجهل كل شيء عن حياة هذه الطبقة ، فقد تطلع فى نهم وشغف شديدين إلى معرفة كل ما يتصل بها من قريب أو من بعيد . وأراد أن يفهم على وجه الدقة ماهية هذا التمدن الذى فرضته زوجته عليه فرضاً ، وما هو هذا المجتمع المصرى الذى

---

(١) « المصور » العدد ١٠٩٣ – ١٩٤٥/٩/٢١ ص ١٤ .

(٢) انظر : « الهلال » جـ ٢ من السنة ٥٢ – مارس وأبريل ١٩٤٤ – ص ٢٥٣ . وقد أعيد نشر هذه القصة مرتين : الأولى ضمن مجموعة (خريف امرأة) ١٩٤٤ – والثانية فى مجموعة (الباب الذهبى) ١٩٦٣ .

كلفت به امرأته إلى حد الجنون ، فطفق ينظر ويلاحظ ويبحث وينقب ويفكر ويقرأ ويقارن ويفاضل ويتأمل ويدرس ، حتى انتهى به الأمر بعد كل هذا إلى رأيه السابق فى البورجوازية ومجتمع الطبقة المتميزة رجالا ونساء .

وعواطف هانم زوجته التى كانت تتظاهر بالهدوء والاتزان والمظهر الحسن ، تكشف له بعد أسبوع واحد من الزواج عن نمرة ، لاهدوء فى طبعها ، ولا احترام فى مظهرها ، ولا أخلاقيات تتمسك بها ، بل سطحية وتفاهة وابتذال . لا تحتقر إلا الكادحين ، وتزدرى العاملين بسواعدهم ، وتمتهن كرامة الناس ، تربت على الخداع والزور والبهتان والنميمة ، ثم الأكثر من ذلك مدعاة للأسى استعدادها للتفريط فى كرامتها وإباحة جسدها . فقد فاجأها زوجها عبد المقصود أفندى فى حفل صاخب ، وهى تبرز فى ثوب السهرة المكشوف متألقة العينين ، مضطربة الوجنتين ، محمومة البدن ، تضحك وتقهقه وهى فى أحضان شاب وسيم ، يحملها بين ذراعيه نصف عارية ، ويدور بها فى شبه إعصار ، ويلقى بها فى حلبة الرقص بين تصفيق المعجبين وهتاف الهاتفين . وكانت تفعل ذلك دون أى مبرر ، اللهم إلا أنها تساير الطبقة والموضة العصرية . العصرية فى كل ما يمت إلى القشور والمظهر ولا يرتبط إطلاقاً بالأعماق والفكر والعقل والعلم . وإنها لم تتزوج إلا لكى تفعل ما تفعل تحت ستار رجل . أيًّا كان هذا الرجل . لأن صديقاتها كذلك ، وكل المنتسبين إلى طبقتها كذلك . كما نعرف من عبد المقصود أفندى إبان ثورته على هذه الطبقة .

وجدير بالملاحظة أن عبد المقصود أفندى لم يتطرق فى نقده لأوضاع البورجوازيين وتفاهة تفكيرهم وانهيارهم الحتمى فى اللحظة التى قد يتهم فيها بالبلاهة والسذاجة والرجعية ، ولكن الكاتب جعله يتطور معها ويسايرها فى كل ما تقوم به وما تؤديه وتشغف بالسعى إلى اقتنائه . وما لبث بعدئذ أن تعمق كل شىء ، ووعى ما يحيط به تمام الوعى ، ودرس وحلل وفسر وناقش ، ثم بعد أخذ ينقد ويجرح ويعرى مساوئ الطبقة البورجوازية . عن تجربة ومران وملاحظة مباشرة . ولم ينته به الكاتب عند هذا الحد ، وإنما اختار له نهاية غير محددة ، حيث لا عودة إلى السيدة زينب ، ولا رجعة إلى الزمالك وقد طلق زوجته البورجوازية . وكأنه بهذه النهاية يريد أن يقول إن الذى يتخلى عن أصالته وينفلت من إطار بيئته الأولى ومجتمعه الذى تربى ونشأ فيه . بعاداته وقيمه وتقاليده وسلوك أفراده ، فى محاولة للتطلع غير المشروع والتقليد الأهوج والرفعة غير المستندة إلى أسس متينة ؛ فإنه سرعان ما ينهار ويصبح قلقاً مؤرجحاً لا شخصية ولا أصالة له . إذ يلفظه القديم كما يطرده الجديد . يلفظه القديم لأنه هو نفسه الذى اختار هذه النهاية حينما انفصل تماماً عن أصله وطبقته الأساسية . ويطرده الجديد لأنه لا يمت له بأدنى صلة ، إذ يعتبره دخيلا عليه ، منتسباً إليه بلا مؤهلات تهيئه لذلك . ومن ثم فإنه يصبح كالراقصة

على السلم ، لا يستمتع برؤيتها أولئك الذين يجلسون فى الأدوار السفلى ، ولا يتمكن من مشاهدتها أولئك الذين يقطنون الأدوار العليا ، وهكذا تضيع وتتوه ويذهب جهدها هباء .

* * *

والباحث فى قصص إبراهيم المصرى القصيرة سيعثر على أمثلة عديدة تدل على توفر عنصرى التحليل النفسى ، والتفسير الاجتماعى فى كل ما كتب . ويكفى لتأكيد هذا أن يلقى الباحث نظرة موضوعية على مجموعة واحدة من القصص التحليلية التى جمعها الكاتب وأصدرها سنة ١٩٥٧ واختار لها عنوان (الأنثى الخالدة) . وقد ضمت هذه المجموعة إحدى عشرة قصة قصيرة . عالج فيها الأطوار النفسية التى تمر بها المرأة ، والتقلبات العاطفية التى تجتاح عواطفها ومشاعرها ، وانفعالاتها المتباينة وفقاً للمواقف الوجدانية والنفسية التى تمر بها . وكذا الأحداث التى تؤثر فى تكوينها ، والغرائز التى تتحكم فى سلوكها وأفعالها . وهو موضوع يكاد يبلغ فيه الكاتب مرتبة التخصص . وتستطيع الرؤية الموضوعية الفاحصة لقصص هذه المجموعة أن تتلمس وجهة نظر الكاتب فى الطبيعة البشرية عموماً . إذ هى عنده ليست بسيطة كما يتصورها عامة الناس ، والملاحظة السطحية لها لا تعطينا إلا صورة ناقصة مشوهة . كما أنها ليست خاضعة لقوة واحدة ولا تسير فى اتجاه واحد وفى طريق ممهد مستقيم ، بل هى معقدة للغاية وتتنازعها قوى مختلفة كثيراً ما تكون متضاربة . وقصص هذه المجموعة تقول ذلك من خلال تحليل الكاتب لطبيعة المرأة ونفسيتها فى مجالات نفسية وشعورية ووجدانية متعددة : (لقد تقنعت بعشرة أقنعة يا حبيبى ، لتستطيع أن تكشف عن محاسنى عشر مرات . . . لقد تطيبت بعشر طيوب يا حبيبى ، لتستطيع أن تتنشقنى عشر مرات . . فإذا هجس فى روعك أن تعرف سرى يا حبيبى ، فسأكذب عليك عشر كذبات ، لتستطيع أن تجنّ بحبى ، ثم تضربنى ، ثم تقتلنى عشر مرات) (١) . أما عن الأقنعة والصور والحالات النفسية والأوجه التى تبدو فيها المرأة ، والتى اختارها الكاتب لتكون موضوع قصصه فى هذه المجموعة بالذات فإنها حالات الظمأ ، والتهور ، والكفاح ، والحسرة ، والذكاء ، والتوزع ، والفجور ، والعناد ، والبؤس ، والجبروت ، والسحر . ومعروف أن القصص التى اختيرت للدلالة على هذه الصور النفسية التى جعلها الكاتب كشافاً لفهم نفسية المرأة كانت قد نشرت قبل الآن . لذا فإن الكاتب لم يضع أمامه هدفاً أو غاية معينة ، راح بعدها يكتب القصة لتأكيد المعنى أو إثبات النظرية أو تطبيق المبدأ والمذهب . وإنما هو بميوله التحليلية ، وثقافته العلمية ، ودراساته النفسية ، أدرك أن كل قصة من هذه القصص إنما توضح قطاعاً من قطاعات النفس المظلمة أو صورة من صور القلب ، أو حادثة مما يجرى فى داخل النفس لا فى ظاهر الحياة .

---

(١) «الأنثى الخالدة» - إبراهيم المصرى - دار الهنا للطباعة والنشر ١٩٥٧ - ص ١ .

واختيار الكاتب لهذه الموضوعات قديم ، لأننا نلاحظ اهتمامه بها منذ قصصه القصيرة التى كتبها فى الطور الأول من حياته الفنية والأدبية . وكذا عندما كتب للمسرح روايتيه الأولين ، عالج فيهما نفس مشاكل المرأة والزواج والطلاق والأزمات النفسية التى تتعرض لها المرأة فى علاقتها مع الرجل . . وقد كتب المصرى كثيراً عن المرأة ، والحب ، والغيرة ، ومشكلات القلب والعاطفة والوجدان . وتنحصر معظم كتاباته فى (أخبار اليوم) أعداد سنتى ١٩٤٦ و١٩٤٧ أساساً فى تحليل عواطف المرأة ، ودراسة نفسيتها ومشاعرها وخلجاتها . وتحمل مقالاته القصيرة فى هذه الدائرة العناوين التالية التى تدل على اهتماماته والموضوعات التى تشغله : (الغيرة ولماذا نغار) - (الزواج) - (الحب) - (الأزمات) - (عشرة أسئلة لمكافحة الغيرة) - (ليلة مع الحب) - (أضواء على المرأة والحب) - (سلاح المرأة) - (افهم المرأة) - (الغيرة مرة) - (المرأة بين نعم ولا) - (عين الحسود) . ويصدر فى هذه الموضوعات مجموعة من الكتب منها (مدرسة الحب والزواج) ١٩٥٢ - (دروس فى الحب والزواج) ١٩٥٤ - (الغيرة) ١٩٥٦ - (المرأة فى حياة العظماء) ١٩٦١ - (الحب عند شهيرات النساء) ١٩٦٢ . إلى جانب كتابه المترجم (تاريخ الحب) لمارسيل تينير ١٩٣٧ .

ويرجع اهتمامه بمشكلات المرأة النفسية إلى إيمانه أساساً بأن المرأة تمثل دوراً رئيسيًّا بل خطيراً فى حياتنا ، فهى أمنا وأختنا وحبيبتنا وزوجتنا ، وهى المخلوقة التى نتأثر بها فى حداثتنا ورجولتنا . بل هى المخلوقة التى تستوحيها آمالنا وأحلامنا ، فنسعى من أجلها فى الحياة ، ونتخذ منها حافزاً ومشجعاً ودافعاً . ونهرع إليها ساعة الشدة والألم كى نجد فيها ملاذاً لنا وسلوى . (إن المرأة هى التى تتعهد الجزء الروحى من الحضارة ، وهى التى تخلق الرجل المتحضر المكتمل ، وهى التى يمكن إذا برزت فى المجتمع المصرى أن ترقى به إلى دقة المشاعر ولطف الحس وعلو الهمة . . إن مجتمعاً بلا امرأة لهو صحراء بلا ماء أو جو بلا هواء أو جسم بلا روح) (١) ، ويرتبط هذا الجانب عنده بإيمانه بالحب فى جوهره الأسمى كمظهر لبقاء النوع تمزج فيه الطبيعة الشهوة بالعاطفة لتستدرج إليه جسم الإنسان وعقله . . وهو يدين للحب من حيث تأثيره فى اتجاه حياته نحو الأدب ، بل من حيث كونه أتاح له معرفة الكثير من ألوان العواطف والانفعالات والغرائز : (أنا لست مديناً للحب بتوجيه ميولى نحو الأدب ، وإن كنت مديناً له بمعرفتى الشيء الكثير من ألوان العواطف البشرية التى حاولت وأحاول رسمها وتحليلها فى مختلف أعمالى الأدبية) (٢) .

والحب فى نظر الكاتب ليس غراماً بالشهوة أو تفاخراً أو ازدهاء بما تحدثه العاطفة المفتعلة فى بعض القلوب من انفعالات متضاربة . لأن هذا اللون من العواطف لا يؤمن به إلا أولئك الذين يستشعرون

---

(١) «الأسبوع» - العدد ٦ - ١٩٣٤/١/٣ - ص ٢٥ .

(٢) «الجامعة» - العدد ١١٦ - ١٩٣٤/٤/١٩ - ص ٦٣ .

نوعاً من الفراغ فى حياتهم . إن الترف مدعاة الفراغ ، والفراغ سبيل الضجر ، والضجر هو الذى يصرف المرء إلى الشهوة ، والشهوة أروع مما تتمثل فى المرأة وما يدور حولها من حكايات وقصص لاهية . (إن العواطف الغرامية المخنثة الناعمة تقنعهم بسمو حياتهم ونبل وجدانهم وتفوق عقولهم وأنهم على شىء كبير من الأرستقراطية النفسية التى لن يصل إليها أو يفهمها أو يقدرها سواد الشعب أبداً . فهم لا يرتضون لأنفسهم ذلك الحب الصادق السليم العميق البسيط المتفق وأحكام الغريزة ؛ بل يطلبون إلى الأديب أن يفتن ما استطاع فى ابتكار وتصوير أزمات غرامية معقدة وعواطف وميول جنسية مركبة ، وشهوات شاذة غريبة تستطيع أن تملأ فراغ حياتهم وتلهيهم .)(١).

لذا فإن المصرى يعيب على الكتاب الرومانسيين تناولهم للحب فى قصصهم القصيرة الرومانسية . وكيف أنهم يموهون الحب على أنفسهم تمويهاً ويصطنعونه اصطناعاً ويتخيلونه بالفكر تخيلا ، ويخدعون قلوبهم ثم يكذبون على القرّاء . لأنهم لا يتحدثون عن الحب كواقع بل عن رغبتهم الشديدة فيه وتحرقهم عليه وسعيهم الدائم إليه . وهذا هو سر تلك الشكايات والضراعات والتوسلات التى لا نهاية لها فى قصصهم وكتاباتهم على حد سواء . وهو يصنف القصص القصيرة التى تتناول هذه العاطفة إلى أربعة أنواع : (هناك قصص تستند إلى التحليل النفسانى المباشر ، وقصص تنهض على وفرة الملاحظات التى توحى بالعاطفة دون أن تحللها بصفة مباشرة ، وأخرى تقوم على التغنى ببعض الانفعالات والخلجات القلبية فى أسلوب موسيقى رائع يجعلها أشبه شىء بقصائد من الشعر المنثور ، وغيرها تستمد قوتها من السرعة فى رسم أوضح أجزاء المشاهد الطبيعية ، والسرعة فى رسم الميول والأهواء والشخصيات ، ومحاولة التوفيق بين استعارات ومجازات متناقضة متباعدة)(٢).

على هدى من هذا التصنيف حاول إبراهيم المصرى أن تبتعد قصصه القصيرة عن التحليل النفسانى المباشر ، فهو لا يسعى إلى تطبيق تمرينات ونظريات سيكلوجية فى قصصه ، إنه لا يستهدف إثارة الجنس وتملق غرائز القراء ، رغم أن بطلات قصصه نساء مكتملات الأنوثة . فمنهن من فقدت زوجها وترملت . ومنهن من تكون فى ريعان الصبا وقمة الشباب وفجر الأنوثة وفى حالة صراع مع رجل غير مكتمل الرجولة . ومنهن من تسعى إلى الجنس راغبة فى الإشباع ومعظمهن ترغبن فى تجديد شبابهن والإحساس بقيمتهن عن طريق الارتباط برجل وبأى صورة من الصور . إلا أنه فى مثل هذه الموضوعات يكتفى بإبراز الملامح النفسية ، وتحديد القسمات السيكلوجية ، واللمس الخفيف الرفيق على الباعث أو الدافع الخفى المستور ، وغالباً مايكون هذا الدافع أو الباعث نفسيًّا . لكننا لا نجد عنده تجسيداً لموقف جنسى مثير ، كما كنا نلاحظ فى القصص الرومانسية القصيرة ، ولا نظفر بإبراز لعلاقة ما من هذا

---

(١) «وحى العصر» - إبراهيم المصرى - مكتبة الهلال ١٩٣٠ - ص ٢٦.

(٢) «وحى العصر» - إبراهيم المصرى - مكتبة الهلال - ١٩٣٠ - ص ١٦ .

النوع حتى عند الشخصيات غير السوية التى تمثل فى قصصه المحور الأساسى .

ليس معنى هذا أنه يضرب عن الجنس ولا يعترف بوجوده حقيقة ثابتة لا نزاع فيها ، وإلا فإن هذا يناقض ما سبق أن ذكرناه من تأثره بفرويد . وفرويد لم يشغل بشىء مثل انشغاله بالغريزة الجننسية التى رد إليها كل شىء فى حياة الإنسان . فالمصرى يسلم بوجود الجنس وتأثيره وتحكمه ، لأن الإضراب عن الجنس نفى للغرض الخالق الذى تقوم عليه الحياة ، وهدم للعنصر الإيجابى فى الحياة ، فالجنس إذن لا بد منه . لكن ليس به وحده يحيا الإنسان ، بل بالروح أيضاً والعواطف والمشاعر والأحاسيس النبيلة النقية الطاهرة . وهذا هو الطريق السوى الذى يجب أن يسير فيه الحب . بحيث يتحقق التكامل بين نزعات الإنسان من حيث هو كل متكامل من جسم ونفس . وكما أن الحب العاطفى البحت حب ناقص ، كذلك الحب المقصور على مجرد الرغبة الجسمية ناقص بدوره . ومعظم المشاكل التى تعترض سعادة الإنسان فى حياته العاطفية وحياته الزوجية ترجع إلى هذا الفصل بين عنصرى الحب . فلابد إذن من العثور على صيغة يحتفظ فيها الإنسان بقدسية الجسد دون أن يضحى بقدسية الروح .

ويرى المصرى أن المجتمع هو الذى يحول دون تحقيق هذا التوافق والانسجام المنشود بين الجسد والروح . لأنه هو السبب فى انشقاق الفرد وتمزقه . بل إنه يشطر الفرد شطرين : أحدهما خارجى يتعامل به مع الآخرين ، والآخر داخلى يتعامل به مع نفسه ويخفيه عن الآخرين . فالمصرى يعتقد أن الإنسان الاجتماعى شىء ، والإنسان المستوحد الباطنى شىء آخر . والمجتمع باتباعه قانون التضامن والمصلحة العامة يخلق الإنسان الاجتماعى ويطبعه بطابعه ويفرض عليه الأنظمة والمصطلحات والآداب ، ويضطره إلى احترامها والإيمان بها والعمل على إذاعتها ونشرها ؛ إلا أنه لا يستطيع البتة إلغاء الإنسان المستوحد الباطنى ، وقد لا يمكنه التأثير عليه وتبديل نزعاته . بل إن الإنسان الباطنى هذا قد تزيده وحدته انطواء وانكماشاً وقوة . وبقدر ما يسعى المجتمع لإخضاعه بقدر ما يتمرد ويحاول أن يعيش . وبقدر ما يؤمن أمام الجميع بالفضائل والقيم المتعارف عليها ، بقدر ما يستخدم إيمانه الكاذب فى إنماء ميوله السرية ورغباته الدفينة (إذ أن الإنسان الاجتماعى لا حول له ولا سلطان على الإنسان الباطنى ، لأن الأول يريد أن يتوجه بالشخصية الإنسانية نحو غاية اجتماعية محدودة متشابهة تحيل أفراد المجتمع الواحد عبيد نظام واحد وآداب واحدة . هذا بينما الشخصية الإنسانية العميقة إذا هى وجدت فى الطاعة والخضوع والتسليم لذة الحياة المنافقة الآلية المنظمة فهى مستقلة بطبعها لا تستطيع النزول عن استقلالها وقد تجد فى أغلب الأحايين أروع اللذائذ فى التمرد والانتقاض والفوضى . فالمجتمع يطلب إلى الفرد أن يعيش بعقله فى طاعة واعتدال ، والفرد تحفزه الغريزة نحو الحياة بميوله فى غير تناسب أو نظام)(١).

---

(١) «الأدب الحى» – إبراهيم المصرى – مكتبة الهلال ١٩٣٠ – ص ٨٣ .

ومن هنا ينشأ الصراع بين الخارج والداخل . وبين الفرد ونفسه . وبين الروح والجسد . وبين الرجل والمرأة . وإبراهيم المصرى يهتم بتصوير جوانب هذا الصراع فى هذه المستويات الأربعة ، بطريقة موضوعية تعينه على التجرد ، وترتفع بالقصة القصيرة عنده من هذيان المحمومين الذين لا يستطيعون الخلاص من بعض ما يؤثر فى حياتهم الخاصة ، ولا يطيقون كتمانه ، فيحاولون كتابة نوع من القصص ليتنفسوا به من ضيق . ويقدمون بذلك للقراء صورة حائلة لجانب من جوانب نفوسهم المريضة فى إطار ملفق من الأكاذيب والرياء والأثرة . ولقد كانت وسيلة المصرى إلى هذا التجرد اعتماده على علم النفس التحليلى فى تناوله لأى من أبعاد هذا الصراع .

وقصة (شيطان الغيرة)(١) تدل بوضوح على ما نذهب إليه . وتبدو فيها استعانته بعلم النفس فى تحليل شخصية بديعة هانم وصراعها مع زوجها رشدى بك بسبب « الغيرة » . هذا الانفعال الغريب الذى يلعب فى حياة الإنسان أهم دور منذ طفولته ، ويطبع بطابعه كثيراً من العواطف الاجتماعية . والشعور بالغيرة تكون فى نفس بديعة هانم ببطء وفى ظلام اللاشعور ، ولم يكد يظهر فى مجال الشعور حتى عجزت عن إبداء أي مقاومة ، فتفجرت الغيرة كالصاعقة لتهز بنيان الحياة الزوجية الهادئة وتحيلها إلى شقاء متصل بالنسبة لها ولزوجها فى وقت واحد .

الجديد فى هذه القصة أنه يعالج نوعاً شاذًّا من أنواع الغيرة . فالغيرة تنشأ عادة فى موقف ثلاثى يضم الحبيبين والمنافس ، وتنطوى على عدوان مباشر موجه نحو المنافس وعلى الخوف من فقدان موضع المنافسة . فى مثل هذه الحالة يرجع منشأ الغيرة إلى ما يشعر به الغيران بما جرح كرامته وبما يهدد حقه فى التملك المطلق للمحبوب . ويؤكد التحليل النفسى أن الغيرة التى يثيرها تدخل المنافس لا تحدث فى نفس الغيران هذه الألوان من العذاب المضنى ، إلا لأنها تحرك عقدة قديمة ترجع إلى الطفولة هى عقدة أوديب التى تجعل الصبى يتعلق جنسيًّا بأمه وينظر إلى أبيه نظرة الخصم إلى منافسه . وبقاء هذه العقدة يرجع إلى أن الحب الذى كان يشعر به الطفل ولا يزال يشعر به الشخص فى كبره هو نوع من الحب التملكى الأنانى الذى لم يتطور إلى الحب القائم على إنكار الذات وعلى هبة الذات دون قيد أو شرط .

أما غيرة بديعة هانم فإنها نشأت دون وجود شخص ثالث منافس ، إذ انحصرت فى موقف ثنائى يضمها هى وزوجها رشدى بك فقط ، فليس ثمة منافس من الواقع ، كما أنه ليس هناك ما يدعم غيرتها بأمور خارجية ، وإنما هى مجرد تعلق غرامى مطلق لا يعرف المنافسة ، بل يثير باستمرار الخوف من فقدان المحبوب دون وجود أى أمر جدير بتبرير هذا الخوف . مبعث الغيرة إذن « الوهم والتخيل

---

(١) نشرت هذه القصة فى « أخبار اليوم » بعنوان « جريمة زوجة » العدد ٨٦ – ١٩٤٦/٦/٢٩ – ص ٧ . ثم ضمت إلى مجموعة « كأس الحياة » ١٩٥٥ بنفس العنوان . وبعدها بعامين نشرت ضمن مجموعة « الأنثى الخالدة » ١٩٥٧ ولكن بعنوان « شيطان الغيرة » .

المرضى »[١]: (كانت بديعة هائم وقد ذهب بلبها الفوز بشاب غنى وجميل ، تحب زوجها إلى حد العبادة . وتغار عليه إلى حد الهوس والجنون . كانت تحرص على راحته ، وتتفانى فى خدمته . ولكن خوفها الشديد عليه كان يحيرها ، وكان يعذبها ، ويضرم فى صدرها نار غيرة طائشة آكلة . . كانت تغار عليه من كل نظرة وكل امرأة وكل صديق . . كانت ترقيه وتبخره و« تسمى » عليه وتحرسه ، وتنشد « العمل » الناجح الذى يشده إليها ويربطه . . كانت لاتزور السيدات الجميلات لئلا تزار . . وكانت تحتال على زوجها وتغريه بقربها ، وتصرف عنه الأهل والأصدقاء ، ثم تندس فى صميم فكره . وتراقب حركاته وسكناته ، وتعد عليه كلماته ، وتحاسبه على أبسط الهفوات يجسمها خيالها الملتهب الأنانى المريض) [٢] .

ويستبد الوهم والتخيل المرضى بشخصية أخرى هى شخصية (بسيمة) فى قصة (صورة الحبيب) ويوديان بها إلى ما يشبه الجنون بعد أن تظل فى هذيان مستمر ، ليس بسبب الغيرة هذه المرة ، ولكنه بسبب الحب والتفاوت الشديد بين الرغبة والواقع : فبسيمة شابة جميلة ، تزوجت شاباً فاتناً ، واستمر الزواج ثلاث سنوات مفعمة بالحب والوفاء والإخلاص والسعادة . وكانا يكدحان ويشقيان معاً . وتمكنا بجهما من أن يقيما بيتاً ملؤه الفرحة والاطمئنان . وتفاجأ به ذات يوم وهو يسير بجانبها يسقط مغشياً عليه فيدهمه الترام . وتؤثر هذه الحادثة فى مستقبل أيامها ، فتظل بقية عمرها تتصور أنه حى وأنه موجود لم يمت . وأصبحت كل يوم تحدث صورته الكبيرة والصغيرة ، وتتكلم مع أخيها وزوجته عن أخباره وكيف أنه يأتيها ويعاشرها ويعيش معها كل يوم وكل مساء وكل ليلة . ويتملكها هذا الوهم لدرجة خطيرة أفزعت أخاها فزعاً شديداً ، ففكر فى علاجها لدى طبيب نفسانى خاص . ويستخدم الطبيب معها طريقة التنويم والإسقاط والتداعى الحر وما شابه ذلك من وسائل التحليل والعلاج النفسى ، لكنها لا تلبث أن تعود لحالتها الأولى ، فتقوم بحركات عصبية تدل على زيادة قلقها واضطرابها وتأزمها .

والكاتب فى هذه القصة لايسهب فى سرد تاريخ بسيمة وعلاقتها مع زوجها الشاب وتفصيلات حياتهما معاً ، ولكنه بدأ بلحظة من لحظات حياتها وهى فى حالتها النفسية غير السوية . وظل يسلط الأضواء على هذه اللحظة ، ويلقى بأشعته القوية فى أغوارها ، ولم يلجأ فى تقديمه للشخصية إلى مصطلحات علم النفس وتعقيدات مدارسه واتجاهاته ، بل إنه اكتفى بتحديد بؤرة النفس المريضة ، وتمكن من تصوير سلوكها فى هذه اللحظة فقط من لحظات حياتها . وكان ذلك كافياً لكى ندرك الأبعاد الأخرى للنفسية .

---

(١) «سيكلوجية الجنس» - د . يوسف مراد - دار المعارف - اقرأ ١٣٧ - أول مايو ١٩٥٤ - ص ٩٧.

(٢) «أخبار اليوم» - العدد ٨٦ - ١٩٤٦/٦/٢٩ - ص ٧ .

هنا بلغت الشخصية من سلم الاضطراب السلوكى درجة عالية ، لم تكن قد وصلت إليها وهى فى حالتها الأولى مع زوجها حينما كانت فى عداد الطبيعيين أو العاديين أو الأصحاء نفسيا . أما الآن فإن سلوكها وأقوالها وأفعالها تجعلها فى وضع انفعالى ينطبق عليه وصف الشذوذ السلوكى أو المرض العصابى أو المرض العقلى . ولم يكن ذلك إلا نتيجة للحادث الذى هز نفسها هزًّا عنيفاً أبرز اضطرابها النفسى بشكل جعلها تختلف فى كل شىء عما كانت عليه فيما قبل الحادث . ذلك أن الإثارات العنيفة الفجائية أو غير المتوقعة يمكن أن تثير فى الأفراد والجماعات ، فى أى زمان ومكان ، وفى أى مرحلة من مراحل الحياة ، استجابة عاطفية بالغة الضرر ، تعرض صاحبها لانهيار شخصيته انهياراً سريعاً قاسى الوضع . . هذه الاستجابة يسميها علماء النفس « الحصر » ، وتتضمن فى داخلها ما يسمى بـ (الخوف) و (القلق) « ذلك لأن الحصر يعنى ضغطاً على الجهاز العصبى متناهى العنف لا يستطاع احتماله طويلا . . وإذا طال أمد الإحباط ولم يوفق الفرد إلى التغلب على العقبة التى تعترض سبيل حاجته الملحة فظل محروماً من إشباع حاجته هذه زمناً يفوق قوة احتماله الطبيعية ، نجم عن هذا الوضع أحد أمرين مرعبين لا ثالث لهما : إما الجنون ، وإما الموت » (١) .

وتمثلت استجابة الحصر فى شخصية بسيمة ليس فقط فيما تضمنته من انفعالات كادت تشل نشاطها البدنى والعقلى ، ومن اضطرابات فسيولوجية ، ولكن أيضاً فيما تضمنته من استعدادها الكبير للتطور المرضى ، ورفض أى صورة من صور العلاج ، حين يتخذ الحصر هيئة مفزعة وأشد عنفاً . فبعد أن خرجت بسيمة من عند الطبيب ، انفلتت من يد أخيها لتثبت له أنها شفيت تماماً كما يدعى الطبيب ، لكنها تفعل ما هو أكثر بشاعة وهوساً : (لم تكد تشعر أنها فهمت حتى أرادت أن تتثبت . فتملصت من شقيقها ، وأقصته عنها فى عنف . وفى مثل خطف البرق انطلقت تعدو ، وارتقت الدرج ، ودخلت البيت ، واتجهت صوب مخدعها ، ثم وقفت فى وسط الغرفة ، تتأمل صورة الحبيب وتلهث وتتلهف وتنتظر . وتمنت أن يمثل بها ، أن تحرق بنار ، أن تقطع إرباً ، على شرط أن تسمع ولو كلمة ، ولو همساً . ولكن لا أحد هنا ! لم يعد أحد هنا ! . . الغرفة أصبحت خاوية ، أصبحت عارية ، أصبحت هامدة ، لا يهتف فيها روح ، ولا ينبثق طيف ، ولا يومض ابتسام . . الصورة الكبيرة لم تعد غير صورة كبيرة . . والصورة الصغيرة لم تعد غير صورة صغيرة ، ولا وجود لكمال . . لا عودة للحبيب . . ! لا رجعة للماضى ! لا حب ولا غاية ولا أمل ! . لقد مات كمال حقًّا . . مات اليوم فقط . . ولن . . ولن يعود ! . وغامت الدنيا فى عينى بسيمة ، وأحست أمامها فراغاً هائلا ، بئراً مظلمة ، هاوية سحيقة مالها من قرار . فحدقت إلى الفضاء الوحشى الغائر . . إلى الفضاء الصامت

---

(١) « الدراسة العلمية للسلوك الاجتماعى » - د . فيليب إسكندر - د . لويس كامل مليكة - د . رشدى فام منصور مؤسسة المطبوعات الحديثة ١٩٦٠ - ص ٢٧٩ .

المفترس ، ورأت الحقيقة عارية من كل قناع . . رأت زوجها رأى العين جثة شوهاء ورأت الناس تركض وتتجمع وتصرخ ، ورأت العساكر يحيطون بها ، والجن يرقصون حولها ، ويوم عاشوراء المبارك يبكى دماً عليها ، وسقا العشر يصب على رأسها من قربته التراب بدل الفضة ، وبغلة العشر تلوح لها برأس قتيل هو كمال نفسه ، ثم تغمرها بالتراب أيضاً بدل الذهب ، ثم تنقض عليها فجأة وتسحقها بأقدامها سحقاً . . وجحظت عينا بسيمة ، فطفقت تضرب الفضاء بيدها كما يفعل الأعمى ، ثم تلفتت وهى ترتعد ، واستجمعت قواها ، واندفعت . . . اندفعت إلى فناء الدار ، واختطفت عروسة الطفلة نوال بنت أخيها ، ومضت تهدهدها ، وتضحك وتصرخ وتهذى ، ثم أرسلت صرخة ممزقة مدوية ، وارتمت فاقدة الرشد بين ذراعى شقيقها)(١).

يريد الكاتب أن يقول – بتصويره الدقيق لهذه اللحظة النفسية – إن مارسب فى اللاوعى وما كمن فى الأعماق من الصعب جدًّا انتزاعه أو إزاحته من مكانه ، إذ أنه يرسخ ويثبت ويسيطر على منطقة اللاشعور ، ومنها يوجه ويقود ويتحكم فى الشعور . وهذه حقيقة علمية لا مناص من التسليم بها ، فاللاشعور هو أساس الجهاز النفسى . إنه المحيط الواسع الذى يحتل الشعور جزءاً محدوداً من سطحه ، لأن كل ما هو شعورى إنما يأتى نتيجة لسلسلة من التمهيدات اللاشعورية . إن اللاشعور هو الحقيقة النفسية الكبرى ، وفى أغواره الخفية المجهولة منا آلاف الأشياء التى تؤثر فينا ونحن لا ندرى . بل إن ما يتبدى من نتائج اللاشعور فى دائرة الشعور لا يمكن أن يبدو لنا على حقيقته ، بل بعد تعديلات وتشكيلات ضرورية . ونحن لا نعرف ما باللاشعور من حقائق وموجودات إلا عن طريق ما يصوره الشعور من تلك الموجودات المجهولة منا . فاللاشعور ألصق ما يكون بنا وأبعد ما يكون عن إدراكنا .

ومع أن الكاتب فى قصص هذه المجموعة وفى قصص مجموعته (قلوب الناس) قد عالج هذه الأطوار النفسية للمرأة ، وتناول أزماتها القلبية والعاطفية ، والمشكلات التى تصادفها ، والتناقضات الجذرية التى تصطرع فى أعماقها ، فإنه لم يوفق دائماً فى صياغتها صياغة فنية ، بحيث كانت بعض قصصه القصيرة تخرج أحياناً عن كونها « قصة قصيرة » ، وتقترب من حيث الشكل العام ، والهيكل الكلى ، والمفهوم الفنى ؛ من فن الرواية ، إذ تبدو وكأنها مختصر رواية ، أو موجز تاريخ إحدى الشخصيات ؛ يسعى الكاتب جاهداً فى محاولة لتقديم صورة متكاملة عن « الشخصية » وظروفها ، ونشأتها ، وبيئتها ، ثم بعدئذ يقدمها فى إطار « حدث » أو من خلال موقف بذاته . ولا يمنع هذا على الإطلاق من وجود كثرة كثيرة من قصص هاتين المجموعتين تمكن فيها الكاتب من الاقتراب من فن القصة القصيرة ؛ واحتفظ فى كل منها بوحدة الانطباع ، ووحدة الشخصية نفسيًّا وشعوريًّا ، ووحدة الحدث ، والموقف . وإن كنا نراه لا يحتفل بالحوار احتفال الآخرين من الكتاب به . . وقصصه

(١) « الأنثى الخالدة » – إبراهيم المصرى – دار الهنا للطباعة والنشر – ١٩٥٧ – ص ٧٢ .

(صورة الحبيب) و (ذات الزهرة الحمراء) و (الخريف) و (سناء واعتدال) و (شيطان الغيرة) دليل على فنية القصة القصيرة عنده ، كما أنها مثال واضح لاتجاهه التحليلي ، وتفسيره النفسي والاجتماعي لمظاهر السلوك الاجتماعي والإنساني .

* * *

بعد هذا فإن الباحث فى الاتجاه التحليلي عند علم من أبرز أعلامه فى تاريخ القصة المصرية القصيرة ، لا يسعه إلا الوقوف عند موضوع احتل جانباً كبيراً من اهتمام إبراهيم المصرى فى قصصه القصيرة فى هذه الفترة . فقد حظى عالم « الطفل » باهتمام خاص لم يحظ به فى قصص الرومانسيين بأية صورة من الصور . ذلك أنه فى الفترة التى كتب فيها تلك القصص ، وعلى وجه الخصوص من ١٩٣٤ حتى ١٩٤٧ لم نجد كاتباً واحداً يولى شطر هذا العالم غيره . . ولعله بذلك يكون قد فتح الباب لبعض الكتاب أن يسهموا بعدئذ فى هذا المجال ببعض قصص قصار . وعلى سبيل المثال كتابات يوسف إدريس عن الأطفال وعالمهم ، والموضوعات المرتبطة بهذه المرحلة من العمر . مع اختلاف فى التناول وطريقة العرض والأسلوب والمنحى والقضايا التى صيغت القصص لمعالجتها[١].

لكن إبراهيم المصرى تعرض لهذا العالم بقصد تحليل نفسية الطفل المصرى أولا وقبل كل شىء : فى بيئة وظروف ومناخ مصرى ؛ ومن خلال حدث أو موقف يرتبط بمشكلات المجتمع المصرى وتناقضاته . فحينما يقف عند الطفل فى قصصه القصيرة ، إنما ليحلل نفسيته ، وليوضح أثر الظروف والعوامل الخارجية المحيطة على نفسية هذا الطفل . . ثم هو لا يكتفى فى بعض قصصه بأن يجعل الطفل عنصراً سلبيًّا ، يتلقى ويتأثر ، ولكنه فى أحيان كثيرة يركز عليه أساساً باعتباره الشخصية المحورية فى القصة ، فيجعله يؤثر ، ويحدث ، ويفعل . فى محاولة من الكاتب لإلقاء مزيد من الضوء عليه ، وتحليله من الأعماق ، وإبراز القوى الإيجابية فيه .

ولا تقتصر قصصه القصيرة على طفل الطبقة البورجوازية التى تؤدى تناقضاتها وخلافاتها وصراعاتها ، إلى تحطيمه نفسيًّا وضياعه وفقدانه حياته ؛ وإنما يسلط أشعته القوية والمركزة على طفل الطبقة الكادحة ، ليرى موقفه النفسى إزاء الضغوط والعوامل المادية والظروف الاقتصادية المدمرة التى تطحن مستقبله وتفتت مشاعره وتهدد كيانه وتسود عالمه وتغلفه بغلاف مظلم كئيب ، كما تفسد علاقاته مع الأطفال من حوله .

---

(١) الحق أن المرحوم كامل كيلانى قد استغرقه هذا العالم استغراقاً كليًّا ، فشغله وسيطر عليه ووجه كل جهوده الأدبية نحوه ، إلا أنه كان يكتب قصصه للأطفال لا للكبار . وافتقدت قصصه كل عناصر القصة الفنية القصيرة . فضلاً عن موضوعاته التى وضعت للتسلية أو للتعليم . إلى جانب أنه كان يلجأ إلى القصص الشهيرة ذات الموضوعات الخيالية غير المستمدة من البيئة المصرية ليقدمها إلى الطفل فى مصر بشكل أو بآخر .

والذى لا شك فيه أن الكاتب لم يسع بأى وسيلة من الوسائل إلى الوقوف من الطفل موقف المحلل النفسانى ، أو الطبيب المعالج ، أو الباحث السيكلوجى . بل إنه كفنان واع ومثقف ، استطاع أن يقدم لنا هذا العالم من خلال أحداث يومية قد تحدث فى البيت أو فى الشارع ، وبواسطة إدراكه لأبعاد العلاقات والظروف والمناخ العام الذى يتنفس فيه الطفل . ولاننكر استفادة المصرى من قراءاته المتنوعة فى علم النفس العام ، وسيكلوجية الطفولة بنوع خاص ، وهو يتعرض لمثل هذه الموضوعات المتعلقة بعالم الطفل البعيد إلى حد ما عن عالمه ، بحكم السن ، والثقافة ، والخبرة بالحياة ، والتجربة المباشرة فى ميادين لا تتصل بعالم الطفل من قريب .

ولعل أول قصة نشرت للكاتب فى هذا المجال هى قصة (حلم سميرة)[١]. يصور فيها المصرى انعكاس البيئة بكل ملابساتها على نفسية هذه الطفلة . فقد نشأت سميرة فى جو مروع ، حالك الظلمة ، ملبد بالغيوم ، لا تهدأ فيه العواصف لحظة من اللحظات . والدها غاضب دائماً . ووالدتها ساخطة ثائرة أبداً . جدتها العمياء لا ترى إلا منتحبة باكية . والمنازعات البيتية تقع بصفة مستمرة على مرأى منها ومسمع . والدتها لا تنفك تصرخ ، ووالدها لا يفتأ يصيح . وأكواب الماء ، وأوانى المائدة ، ومختلف التحف الفنية تتحطم فى كل عراك عنيف ينشب بين الأم والأب أمام الطفلة وجدتها ، وأمام الخدم والجيران مجتمعين. فإذا بها تجد نفسها فى عالم كله تناقض ومفارقات . الأم التى كانت سميرة تحبها وتعجب بها وتخافها فى نفس الوقت ، لا تجد البنت تفسيراً معقولا لما تراه من أناقتها ، وتبرجها ، وضحكها ، وعذوبتها وحنانها فى أوقات معينة ، ثم ما تلاحظه من تجهم وجهها ، وشحوب لونها ، وانقباض تقاطيعها وتبرمها وحقدها ، وصوتها المدوى فى أرجاء البيت فى أوقات أخرى . وأبوها الذى يسب ويلعن زوجته ، ويثور ويغضب فى وجهها ، لا يلبث أن يدعوها إلى مخدعه ويوصد الباب ، وسرعان ما يطلق العنان لحقده ، فيضربها وهى تقاوم وتناضل دون أن تذرف عيناها دمعة . لكنه بعدئذ ينحنى ويجثو أمام امرأته ، ويقبل قدميها كمعتوه ، ويضرب صدره بقبضتيه ، ثم يستغفر ويبكى بكاء الأطفال .

هذا الجو الغامض ، المتناقض ، الغريب ، شهدت فيه سميرة أباً شاذاً وأما شاذة . الأب الضعيف حيناً القوى حيناً آخر . والأم الهادئة لحظة الثائرة لحظات . الأب الديكتاتور ساعة ، ثم العبد ساعات . وكانت سميرة تحس بذلك كله دون أن تعرف كنهه وحقيقته ودوافعه الرئيسية وأسبابه الخفية المستترة . حتى بلغت السادسة عشرة ، وخطبت لأحد الشبان من نفس طبقتها ، وأرادت أن تمزق بنفسها السحب المنعقدة حول خيالها والمتكاثفة فى ذهنها . فأصبحت تسترق السمع كلما خلا أبوها وأمها وتشاجرا ، حتى عرفت أن والدتها كانت امرأة ساقطة وكانت تحب رجلا غير زوجها ، وكانت تترك

---

(١) «مجلتى» - العدد ١ م ٧ - ١٩٣٧/٥/٢ - ص ١٧.

بيتها وتذهب إليه ، وكانت ، على وشك أن تغادر القاهرة وتفر معه إلى دمياط حيث يعمل ويقيم . وأدركت سميرة أن والدها لم ينس الجريمة التى ارتكبتها زوجته ، فهو لا ينفك يذكرها بعارها ، ويسبها ويلعنها ، وتعصف به الغيرة فيهذى ويصيح ويحطم كل ما يصادفه ، ثم يهدأ أو يصطنع الهدوء ، ويجثو أمام امرأته ويقبل قدميها .

ومع تعاقب هذه المشاهد ، وترادف المنازعات : الزوج ليس فى مقدوره التحرر من سلطان خياله ، والزوجة ليس فى مقدورها أن تمحو عارها القديم من ذهن الرجل الذى يعبدها والذى كان فى مطلع زواجه يرى فيها مثال الطهر والعفة والوفاء ، شعرت سميرة – والكاتب يركز على جانبها الطفلى – أن ليس فى طاقتها الحياة فى ذلك البيت ، وأن لا أحد يهتم بها ، وأن كيانها نفسه قد أخذ يتبدل تحت تأثير ما ترى وما تسمع . وأدركت أن عليها دوراً مهماً لابد أن تلعبه لإنقاذ نفسها والأسرة من الضياع ، وخشيت من نمو الشعور الخفى الغريب باحتقار والديها واستنكار حياتهما . بدلاً من هذا اقتحمت عليهما هذه الحياة ، وأعلنت معرفتها للسر ، وطالبت الأب أن يغفر ويعفو ما دام قد قبل الأم زوجة وأحبها وارتضاها على ذلك . وكان هذا الموقف فى الحقيقة أكبر من قدرة الطفلة على التحمل . وأكبر من قدرة الأب على استيعابه والخضوع له والرضوخ لمستلزماته ، وهو المستبد القاسى العنيف . فاسترضاها بالانصياع ، ولكنه فى نفس الوقت أكثر من الاضطهاد والقسوة والتعذيب للأم خشية أن تظن الابنة والأم معاً بضعفه وانهزامه لمن هو أصغر منه وهو ديكتاتور البيت كله. ومن ناحية أخرى حاولت سميرة أن تسترضى الأم وتقنعها ، وتهددها تارة وتلاطفها أخرى . غير أن هذا أيضاً حول الأم إلى العمل الجدى على معاندة زوجها ، فما إن سافر الأب فى عمل بضعة أيام ، وكانت سميرة قد ذهبت لزيارة عم لها مريض ، حتى تأتى الأم بعشيقها. وتعود سميرة فجأة ، فترى الأم فى مخدعها والعاشق مختف وراء ستار حجرة النوم ، فتصعق الفتاة وتلقى بنفسها من النافذة بعد مواجهة الأم بالحقيقة . خاصة وأن حلمها فى أن يعود السلام بين أبيها وأمها لم يتحقق .

والكاتب يريد أن يقول إن سميرة طفلة إيجابية ، حاولت إصلاح الفاسد حولها ، لأنها أدركت فى النهاية أنها هى الضحية الأولى لانهيار الأوضاع فى البيت ، وسوء العلاقات بين الأب الأم ، وعدم الاحترام ، وفقدان الثقة وانعدام التوازن فى كل شىء . فالأطفال دائماً هم الضحايا كما تقول الباحثة الاجتماعية الفرنسية **لويز هرفيو** فى حديثها عن جرائم الأحداث : « لا يوجد أطفال مذنبون بل الأطفال هم دائماً ضحايا » [1]. وسميرة هنا يقع عليها وحدها نتاج كل هذا التراث الضخم من العفن والشذوذ والطباع الغريبة والنفوس متناهية التعقيد . لكنها لم تستسلم للواقع المحيط والمفروض عليها ، بل إنها عندما وعت أسبابه وتفهمت كل ما يدور حولها من اضطراب الحياة الأسرية ، بدأت فى مقاومة هذا

(١) «سيكلوجية الجنس» – د . يوسف مراد . دار المعارف – اقرأ ١٣٧ – مايو ١٩٥٤ – ص ١١٥ .

الواقع بقصد تغييره . وسعت من أجل تحقيق حلم عماده السلام الدائم بين هذه القوى المتصارعة داخل البيت . إلا أن قدراتها المحدودة لم تستطع فى النهاية أن تحقق التغيير المنشود . إذ لم تتمكن من الاستمرار فى مقاومة التيار الجارف العنيف للأم ، ولم تقو على التصدى له ، ومن ثم كان الحل الإيجابى الوحيد الذى فرضه الموقف عليها ، وأعصابها متوترة ، ونفسيتها مطحونة ، وسنها لا تؤهلها بما فيه الكفاية للتصرف المعقول فى مثل هذه المواقف المفاجئة غير المتوقعة . انتحرت كوسيلة لإيقاظ الأم . فكان انتحارها عملاً إيجابيًّا فى نظر المؤلف ، ذلك أنه بعد الانتحار تحقق حلم سميرة ، إذ عاد الزوج إلى امرأته ، وتخلت المرأة عن عشيقها .

والكاتب فى هذه القصة لم يحفل إلا بشخصية « سميرة » فى حد ذاتها ، وعالمها الذى وجدت نفسها مجبرة ومضطرة على الحياة فيه ، وإدراكها لمدى الغموض الذى يكتنف العلاقة بين الأم والأب فى البداية ، ثم وعيها بعدئذ بأسبابه ، وعدم استسلامها وقلقها على مصيرها أولا ، ومصير البيت بدعامتيه من الوالد والوالدة ثانياً . والكاتب حاول أن يعطى قارئه لمحات عن حياة الأسرة ، حتى يدرك المناخ الذى تتنفس فيه سميرة ، وحتى يكون على إحاطة شاملة بالظروف ككل .

والواضح أن إبراهيم المصرى عندما يتناول الشخصية فإنما يتناولها تناولا بعيداً عن السطحية ، إذ لا يصفها من الخارج ، مهتماً بالملامح الظاهرة والقسمات الواضحة كالزى واللون وما شابه ذلك ، وإن أشار فى القصة إلى ملامح الوجه وتعبيراته ، فلكى يشير إلى ما توحى به القسمات البارزة . من انفعالات وحالات نفسية كالغضب أو الحقد أو الاستعلاء أو الكراهية أو الحب أو المشاركة أو الاتزان أو الضعف وما إلى ذلك من الأحوال النفسية التى تضطرب فيها النفس البشرية فى بعض الأحيان ، والتى هى محل اهتمام إبراهيم المصرى فى قصصه . فقلما نلمح احتفالا بالشكل إلا إذا كانت له علاقة وطيدة ومؤدية إلى معرفة المضمون ، أو تتيح الفرصة لمعرفته ، أو حتى لمجرد أن يكون الشكل الخارجى دليلا على ما يعتمل داخل نفسية الشخصية محور القصة ومدارها .

ويحتل السلوك ، والبيئة ، والعوامل المحيطة ، مكان وصف الشخصية خارجياً . ومن هنا فإن شخوصه ليست نمطية أو مسطحة بأى حال ، ولا تصلح تعبيراً عن آلاف مماثلة لها أو رمزاً لحالات ونماذج مشابهة ، لأن المشكلات النفسية والقضايا الداخلية أحياناً ما تكون ذاتية وخاصة . وما ينتاب شخصية ما فى حالة معينة ، وظروف خاصة ، وإطار بيئى وأسرى معين ، قد لا ينتاب أخرى تعيش فى نفس الظروف والملابسات . ومن ثم فإن « الداخل » و « الأعماق » و « النفسية » تختلف ، وقدرة الكاتب على إبراز نواحى هذا الاختلاف تكمن فى تعمقه كل نفسية على حدة ، وفهمها على حدة ، ومعرفة سلوكها ونوازعها من خلال وحدانيتها هذه ! ! ! .

وتؤكد قصة (خاتم الشبكة) ما ذهب إليه الكاتب فى قصته السابقة من أن الأطفال هم ضحايا

عبث الآباء واستهتارهم ومجونهم ، وأن الآباء لا يستيقظون من غفوتهم وحياتهم غير السوية إلا إذا أصيبوا بشكل أو بآخر فى أبنائهم . كما أنها تركز على شخصية « مصطفى » الطفل الإيجابى الذى يحاول أن يغير الواقع المتناقض ، لكن قدراته الطفلة المحدودة وطغيان القوى القاهرة ، تقف حائلا دون ذلك .

ولا يمكن لقارئ هذه القصة القصيرة(١) إلا أن يعجب بقدرة الكاتب على استبطان مشاعر مصطفى الطفل الصغير ، ثم إلى واقعية أدائه النفسى والسيكلوجى . فهو لم يضف إليه صفات خارقة للعادة ، ولم يجعل منه بطلا أسطوريًّا وشخصية خرافية تأتى بالعجيب والغريب من الأفعال ، كذلك فإن النهاية طبيعية ومعقولة وقابلة للتصديق . فالبرد ، وعدم استعداد الطفل لاحتماله أو مقاومته ، ثم الحالة النفسية التى كان عليها ، وموقف المواجهة الصريح والأول من نوعه فى حياته ، واضطرابه ، وخشيته من والده بعدئذ ، وخوفه على والدته ، وإشفاقه على إخوته ، وأن البيت معرض للانهيار ، وإحساسه بأن والده قد أتى على كل شىء فيه من أجل عشيقته ، وكذا شعوره بالذنب لأنه يعرف العلاقة القائمة بين والده وبين نعيمة ، وإخفاقه فى مهمته التى كان يتصور نجاحها لأنه أدى لوالده من قبل خدمات كثيرة . كل هذه العوامل الداخلية كانت كافية تماماً لأن تنهار أعصابه ، وأن يفقد القدرة على التحكم فيها أو السيطرة عليها . هذا فضلا عن حالة الجو الطبيعية والأمطار والرياح والظلام والخوف كلها أدت إلى أن يصاب بهذا المرض . (وطفق يركض فى الفضاء الشاسع ، ويتخبط فى جوف الظلام ، وهو عارى الرأس والقدمين ، لا يستر بدنه غير جلابيته الرقيقة ، والريح تلطمه ، والبرد يفرى عظامه ، والرمل يحز قدميه ، وأشباح الليل تتراءى له فى صور وأشكال غريبة تلقى الرعب فى قلبه وتكاد ترده يائسا من حيث جاء) .

وكعهدنا بالكاتب يحلل نفسية مصطفى ويجيد تصوير مشاعر الطفل الذى يحاول بقدر استطاعته أن يقف فى مواجهة الأعاصير التى قد تجتاح أسرته وأمه ، ويصبح هو ضحية العذابات والصراعات التى تدور من حوله ، والتى يشعر أنه كان أحد أركان هذا الصراع وعاملاً مساعداً فى تواجده واستمراره . ومصطفى هنا شخصية إيجابية فى منتهى الإدراك والوعى والفطنة والإحساس بالمسئولية رغم أنه طفل صغير .

إنه يعرف كل شىء عن علاقة والده بـ « نعيمة » كان سعيه نحو تغيير هذا الذى يعرف حقًّا وواقعاً وأقرب إلى التصديق . إذ تهيئه لذلك علاقته الطيبة مع نعيمة ، ثم كتمانه لسر والده محمود .

ولئن كان حلم سميرة بحياة يسودها الهدوء والسلام بين أبيها وأمها قد أصبح واقعاً بعد حادث انتحارها ، فإن حلم مصطفى فى حياة بيتية مستقرة لوالده ، تأكد هو الآخر بعد موته أيضاً (وعندئذ ، عندئذ فقط ، أحس أن ابنه لم يمت ، وأنه إذا كان قد دفن إنساناً ، فقد دفن نعيمة وحبه إلى

(١) انظر القصة منشورة فى مجلة « الاثنين والدنيا » - العدد ٤٩٠ - ١٩٤٣/١١/١ - ص ٢١ .

الأبد .) فإيجابية مصطفى قد أثمرت وأينعت بعد موته ، كما أن فكرة سميرة التى ضحت من أجلها بحياتها قد طبقت بعد انتحارها مباشرة .

لكن هل من الضرورى أن يحدث هذا كى نضمن علاقات أسرية طيبة ، وبيوتات مستقرة ، وأوضاعاً زوجية وعائلية لا تنتابها العواصف والأنواء ؟ ! الكاتب يرى أنه على الأقل فى ظل الظروف المعقدة والغريبة وفى ظل الصراعات الدنيئة حول المصالح والأهواء الخاصة ، وفى أحضان عمى الذات عن المجموع ، وفى إطار العلاقات غير السوية ، والسعى الدنىء نحو الجنس ، والإفراط فى إثبات « الأنا » وتوكيد سيطرتها ؛ لابد من أن يكون ثمة ضحايا لهذا كله ، حتى يأتى التغيير من الداخل وليس من الخارج . فحينما يصاب المريض بهذا الداء فى نفسه أو ذريته ، وحينما يشعر أن كل الذى يحيط به ويقدم عليه ليس فى صالحه ، فإنه سوف يلجأ بنفسه ولنفسه إلى تغيير سلوكه وواقعه . خاصة عندما يدرك أن الدافع إلى التغيير ليس خارجاً عن ذاته أو بعيداً عن محيطه أو مفروضاً عليه من عناصر وقوى خارجية أخرى ، بقدر ما هو متولد عنه .

وإذا كان الطفل مصطفى هو الشخصية المحورية التى حظيت بمزيد من اهتمام الكاتب ، فإنه لم ينس شخصية محمود الوالد ، فوقف عند النوازع الداخلية التى تملكته ، لا بعد وفاة ابنه ، فهذا شىء طبيعى ومتوقع ، وهو ما لم يقدم الكاتب عليه بأى حال من الأحوال ؛ وإنما تعمق نفسيته ومشاعره وهو فى طريقه إلى بيته متلصصاً فى الليل والبردكى يسرق خاتم الشبكة الذى تحتفظ به زوجته ، والذى يعتبر الذكرى الوحيدة الباقية لها وله . صراعه النفسى الداخلى ، أحاسيسه المتضاربة ، انفعالاته ، أفكاره ، خوفه من نعيمة وخشيته من أن تغدر به لتلتف حول مختار أفندى ، تساؤلاته لنفسه عن سلوكها ، وغايته ، تفسيره لحبه إياها ، وارتباطه بها ، وانجذابه المستمر نحوها .

ومع هذا فإن الكاتب لم يغفل فى غمار اتجاهه التحليلى خصائص الفن . فالقصة تسودها وحدة شعورية وانفعالية . ولا نستطيع أن نتخلص من الإحساس بوجود هذه الوحدة مند أول وهلة . فالكاتب يقودنا من كلمة الابتداء حتى كلمة النهاية بفن ووعى وإدراك نحو الغرض الذى يريد أن ينتهى إليه ، والانطباع الذى يريد أن يتركه فى نفس القارئ وشعوره ..وغير خاف أن المصرى يستهدف من وراء قصصه أهدافاً واضحة بعيدة كل البعد عن إثارة الجنس أو استدرار العطف أو تصوير المواقف الغرامية والعاطفية والعلاات الجنسية الشاذة ، ولكنه يريد أن يرينا أنفسنا من الداخل ، لنعرفها جيداً ، ونعى عيوبها ، ونتخلص من الشاذ والغريب فيها !

ومن القصص الجيدة أيضاً فى هذا الميدان قصة (بنت السلطان)[١] وجدير بالذكر أن هذه القصة القصيرة نشرت عام ١٩٤٧ ، وهى تشير فى مضمونها إلى الصراع الطبقى ، وحتمية القضاء عليه .

---

(١) « مجموعة كأس الحياة » - لابراهيم المصرى ط ١ /١٩٤٧ « قصة الطفلة نبيلة » .

وضرورة المساواة المادية بين الطبقات . وأن يشعر أولئك الذين أتيحت لهم فرصة العيش الطيبة بأولئك الذين حرموا منها . ولقد كانت هذه الفكرة وغيرها من الأفكار والدعوات الاجتماعية قد سادت بعد الحرب العالمية الثانية . لكن الكاتب هنا لم يقحم نفسه فى هذا المجال وإن كان قد تأثر به إلى حد كبير . وعن طريق تحليله سلوك وأفعال ونفسية الطفلة فتحية نستطيع أن نتعرف إلى الطبقات وكيف أن السدود والحواجز والموانع الموجودة بينها تقف حائلا بين سعادة الناس ، وبين حب بعضهم البعض . والأطفال هم الآخرون يشعرون بمثل هذه المتناقضات ويعانون منها .

ورغم أن الحوار فى قصص إبراهيم المصرى القصيرة قليل ونادر ، فإن هذه القصة تشهد اهتماماً به كعنصر أساسى فيها ، وهو يعبر عن نفسية ومشاعر وتفكير الأطفال بطبيعة الحال .

يقول الطفل ابن الطبقة المتوسطة لـ « فتحية » بنت المعلم مدبولى :

(– فين فانوسك يا فتحية ؟ !

فرفعت إليه عينين شاردتين وأجابت :

– مش حاخرج . . مش حاخرج النهاردة !

فتطلعت إليها مستغربا وقلت :

– مالك ؟ . . فيه إيه . . ؟ !

فاضطربت لحظة ثم أجابت :

– أبويا خرج م الصبح . . راح يدور على شغل . . ضرب أمى وخد اللى معاها وطفش م البيت . . .

وأردفت وصوتها يتهدج :

– ما فيش فى البيت حاجة . . لا عيش ولا غموس . . ودلوقت لما ضرب المدفع فطرنا على شوية فول نابت !

وأشاحت بوجهها وغمغمت :

– ما اقدرش أخرج وأفوت أمى أنا كمان) .

وكما نلاحظ أن الحوار المنطوق الذى يجرى على ألسنة الشخوص فى تلقائية وطبيعية قليل فى قصص إبراهيم المصرى ، فإن الحوار الذى لا يسمع ولا يقال ، وتعبر به الشخصية عن أفكارها المكنونة دون تقيد بالتنظيم المنطقى هو الآخر قليل ونادر فى قصصه القصيرة . وهو أمر غريب بالقياس إلى كاتب تحليلى يعتمد على علم النفس ويهتدى به فى دراسة شخوصه ومعرفة أسرارهم الدفينة ، فضلا عن أنه شغوف بكل ما يكمن فى الأعماق . والمونولوج الداخلى كما يسميه النقاد ، أو منهج تيار الوعى كما يسميه علماء النفس والمشتغلون بالتحليل النفسى أيسر سبيل إلى الكشف عما كان قريباً إلى اللاوعى . فهو

منولوج داخلى صامت لا يرد إلى الذهن فى صورة مرتبة مبوبة تتبع فيها العلة النتيجة ، ويجرى فيها الكلام طبقاً لأصول الكلام ، ويسبق فيها الماضى البعيد الماضى القريب ، بل يرد متقطعاً مضطرباً أشبه شيء بشريط السينما إذا امتحن على مهل ، فهو خال من التتابع المنطقى ، متوقف على التتابع العاطفى أو الضرورات الآلية كالتتابع اللفظى ؛ وفى عالم الذكريات يتداخل الماضى والحاضر والمستقبل ، ويفقد الزمن معناه كذلك . وكما يترك المحلل النفسى للمريض الحرية التامة فى أن يعبر بالكيفية التى يريدها دون تقيد بزمن أو بتسلسل أو بمنطق ، فإن كاتب القصة حينما يلتزم هذا المنهج فى حواره يترك هو الآخر للشخصية القصصية أن تحدث نفسها بما يعن لها من خواطر وأحاديث دون التزام بشيء .

ونجد مثالا لهذا فى قصة (بين الأمواج)(١) حيث استطاع الكاتب بوسيلة المونولوج الداخلى أن يحدد أبعاد الصراع الكامن فى أعماق فوزية بطلة القصة التى تتهدد حياتها وتشعر أن مصيرها غامض يغشاه الضباب فهى مضطربة قلقة حائرة بين الزوج المقامر الذى يسعى بنفسه نحو السجن ، وبين ابن عمها «جلال» الذى يحبها ويرغب فى أن تعود إليه ، إنقاذاً لنفسها ولابنها من ظلام الحياة المستقبلية . واستطاع الكاتب أن يدخل قارئه إلى عالمها الداخلى ويعيش فى الجو النفسى المعقد والمضطرب الذى تعيش فيه .

ولنا الحق بعد هذا أن نتساءل ما إذا كان إبراهيم المصرى قد استطاع بقصصه القصيرة أن يصور لنا المجتمع المصرى فى الفترة التى استمر يبدع فيها قصصاً قصيرة أم لا ؟ والإجابة عن هذا السؤال يمكن تلمسها من دراسة قصصه من ناحية ، وقصص أصحاب المذهب الرومانسى كوسيلة للتعبير من خلاله وفى إطاره عن فرديتهم وانعزاليتهم وسلوكهم على أنه الشيء الأمثل والأرفع ، وطالبوا بشكل أو بآخر عامة الناس باحتذائه ومحاكاته . بيد أن إبراهيم المصرى فى قصصه القصيرة حاول الكشف عن الجانب الذى أخفاه الرومانسيون . فقد تعمد فى قصصه تصوير الحياة اللامرئية التى حرص الآخرون على عدم إظهارها والكشف عنها . وقد تهيأ له ذلك عن طريق دراسته للمجتمع ، ووعيه به ، وإحاطته بكل ما يعتمل فى أعماقه . وبحكم الإتيان بالملابسات الموضوعية ، والرجوع إلى البيئة ، والإشارة إلى الأسرة وظروف الحياة ، والتلميح إلى بعض السلوك فى الطفولة ، ونوع العلاقات التى تسود البيت والأصدقاء وما شابه ذلك ، ثم بخلق الأزمة التى تتردى فيها الشخصية ، وتهيئة الموقف الفنى ، كل هذا يضفى على شخوصه طابع الواقعية ، وعلى أحداثه احتمال الحدوث .

مع الإضافة بأنه كان يختار شخوص قصصه من الطبقة البورجوازية التى كان الرومانسيون يعولون عليها فى قصصهم القصيرة أيضاً ، ومن هنا يمكن القول بأنه صور لنا مجتمعنا المصرى فى جانب من جوانبه الخفية عند الطبقة البورجوازية . وكأنه أراد أن يقول إن باطنها هو ذا وحقيقتها هى ذى ، فإن

---

(١) انظر مجموعة (الأنثى الخالدة) لإبراهيم المصرى – ١٩٥٧ – ص ٤٣ .

إبراهيم المصرى قد تعمق البواعث إلى قيم وسلوك هذه الطبقة وأبرز ذلك على أنه شيء يتنافى وطبيعة شعب ، وقيم الجماهير الفاعلة فيه ، والعاملين بسواعدهم فى الحقول والمصانع والشوارع والحوارى الضيقة وغيرها . وهو عندئذ يكون قد أدى خدمة جليلة لأبناء المجتمع حتى لا تمرح القيم الهابطة وتثبت فى أذهانهم .

وإذا كان الرومانسيون قد أغفلوا إغفالا يكاد يكون تاما العناصر الفنية للقصة القصيرة ، فإن المصرى لم يفكر فى شيء كهذا ، ووضع فى اعتباره الخصائص المميزة والضرورية للقصة القصيرة ، وحرص على أن تختلف قصصه القصيرة عن قصص الرومانسيين شكلا وموضوعاً .

٣ – محمود عزت موسى . . . ونفسية الفرد القلق

ودراسة إبراهيم المصرى فى اتجاهه التحليلى على هذا النحو تجعل الوقوف عند إبراهيم حسين العقاد فى قصصه القصيرة إفراطاً وإسرافاً لا داعى لهما على الإطلاق ، وبخاصة إذا ما عرفنا أن إبراهيم حسين العقاد كان فى قصصه غير متميز على أستاذه إبراهيم المصرى ؛ فلم تختلف قصصه بصورة أو بأخرى عن قصص إبراهيم المصرى التحليلية التى أجاد فيها استبطان البورجوازية المصرية وتعريتها من الداخل ، وسبرغور لا شعورها الدفين ، على أساس موضوعى وفنى فى آن معا .

وإبراهيم حسين العقاد لم يخرج عن هذه الدائرة التى أخلص لها إبراهيم المصرى طوال حياته . ولو قد فعل لأصبح بالفعل هو التجسيد الحى والممتد للاتجاه التحليلى بعد إبراهيم المصرى الذى كاد معين التحليل عنده ينضب بعيد عام ١٩٦١ فطفق يعيد نشر قصصه القديمة بعناوين جديدة . لكن إبراهيم حسين العقاد شغلته السينما حيناً والصحافة الفنية حيناً والإذاعة بحلقاتها المسلسلة حيناً آخر . وفى الفترة التى كتب فيها القصة القصيرة كان المصرى هو فارس التحليل المبرز . وأن من يقرأ قصص إبراهيم حسين العقاد القصيرة التى نشرها آنذاك فى (الجامعة) و (الـ ٢٠ قصة) أو فى مجموعتيه (أحلام الخريف) و (ثورة وحنين) سيجد أنه فى بعضها سار على النهج الذى رسمه المصرى ، وأن بعضها قصر حتى عن مجرد محاكاة المصرى ، وأن بعضها الآخر ترنح فى مسيرته فأخذ من التحليل شيئاً ومن الرومانسية أشياء . لذا فإن دراسة التابع لا تجدى ما دمنا قد أطلنا الوقوف عند المتبوع .

أما الكاتب التحليلى الذى تكاد قصصه القصيرة – رغم قلتها – تنفرد عن قصص إبراهيم المصرى ، والذى خدم القصة القصيرة خدمات جلى لفترة طويلة من الزمن ، بترجمته لآثارها ، وتقديمه لأعلامها ؛ فإنه محمود عزت موسى .

والناظر فى كتابات هذا الكاتب المتفرقة فى القصة القصيرة أو الطويلة ، أو فى النقد الاجتماعى أو الأدبى أو الفنى ، سيجد أنه يشترك مع إبراهيم المصرى فى بعض الملامح منها : درجة ثقافته

واطلاعه . وكيفية وعيه بمجتمعه وحرصه على تصويره ، ثم مستوى إيمانه بضرورة تغيير الواقع الآسن والثورة عليه . وكذا حرصه على إبراز الشخصية المصرية وبلورة الكيان المصرى ، وأخيراً اعتقاده بتذويب حدة الفوارق بين الطبقات والقضاء على العوامل المثيرة للتناقض فيما بينها ، وهى عوامل مادية اقتصادية تؤثر على نفسية الفرد وسلوكه . هذا فضلاً عن اتجاهه نحو التحليل فى قصصه القصيرة وهو اتجاه بدأ مع إبراهيم المصرى منذ عام ١٩٣٤ .

وقد عرف محمود عزت موسى ابتداء من ١٩٣٣ طريقه إلى التحليل حتى عرف به . وكانت الصحف والمجلات التى تنشر له قصصه القصيرة حريصة على ذكر ذلك والإشارة إليه . من ذلك مانقرؤه فى الكلمة التى قدمت بها مجلة (الأسبوع) قصته (الضباب) حيث تقول : (يقف الأستاذ محمود عزت موسى مع طليعة أدباء الشباب ؛ وهو ينحو طريقاً دقيقاً فى كتابة القصة ، يتناول الشخصيات القصصية على ضوء علم التحليل النفسى وعرضها على ألوان متباينة متجها فى ذلك نحو دراسة الحوادث وبسطها فى أسلوب قوى .)(١).

وهذا يعنى أن محمود عزت موسى قد تحدد اتجاهه منذ بدأ يخطو أولى خطواته نحو فن القصة القصيرة ، وهو ما يشكل فى حد ذاته استقلالا وتفرداً وبعداً عن الاتجاه الرومانسى الذى كان شائعاً وسائداً ، وإذا كان إبراهيم المصرى ككاتب تحليلى قد ركز جل اهتمامه فى الطبقة البورجوازية ؛ فإن محمود عزت موسى فى الأغلب الأعم من قصصه القصيرة يحمل على عاتقه عبء التصدى لتحليل نفسية أفراد عاديين أو من أبناء الطبقة المتوسطة الصغيرة التى لم يلتفت إليها أى من الكتاب الرومانسيين . محاولا بذلك الكشف عن الدوافع التى تؤدى إلى انهيارهم النفسى ، والعوامل التى تؤثر فى سلوكهم وقيمهم وأخلاقياتهم . بمعنى أنه يستمد شخوصه وأحداثه ، من طبقة قريبة إلى طبقته .

نجد لديه الموظف الكتابى الصغير الذى تنقل فى أربعة أعوام من الأقصر إلى المنيا إلى الفيوم إلى القاهرة ثم إلى الإسكندرية فى قصة (الظمأ) . والطالب الذى تقعد به قدراته العلمية عن مواصلة دراسته الجامعية فيعمل عملا ضئيلا يحدث له هزة نفسية عميقة فى قصة (مجنون) . وتاجر الأقمشة الذى يقدم دفاتره إلى المحكمة مشهراً إفلاسه وتزعزع مركزه المالى فى قصة (شقاء الأقدام) . ومحسن أفندى الموظف الصغير الثائر على حياته والمتطلع إلى حياة تشبه حياة (شريف بك) زميله فى الدراسة فى قصة (ثورة) .

والكاتب حريص على إظهار جانب من جوانب الصراع الطبقى فى المجتمع ، ودائم المقارنة بين أولئك الذين يملكون الثروة والجاه ، وأولئك الذين لا يملكون إلا قوة عملهم . حيث يدرك محسن أفندى الفارق الكبير بينه وبين شريف بك فى كل شىء : فى الملبس والمسكن والاستمتاع بملذات

---

(١) «الأسبوع» - العدد الرابع - ١٩٣٣/١٢/٢٠ - ص ٢٧ .

الحياة ، والوسيلة المستخدمة فى الوصول إلى العمل . يستطيع شريف بك أن يشترى بماله كل ما يطيب له ، فقدرته المادية تمكنه من الحصول على ما يرغب فيه حتى الإنسان نفسه ، حتى محسن أفندى صديقه القديم منذ عهد التلمذة فى المدرسة «القريبة» . بينما كل ما يتقاضاه محسن آخر الشهر ستة جنيهات لا غير . يدفع منها جنيها أجراً للمسكن ، وينفق ثلاثة على مأكله وملبسه ومشربه ومواصلاته . والجنيهان المتبقيان يرسلهما إلى والدته وإخوته فى القرية ليستعينوا بهما فى حياتهم المضنية . وعن طريق الحديث النفسى للشخصية نعرف الكثير عن محسن أفندى ومحاولته الوحيدة فى التمرد على حياته وممارسة جانب من جوانب حياة الآخرين . (كيف يمكن أن أطيق الحياة على هذا النحو الجافى . كيف أستطيع ؟ هل ستكون كل ملذاتى فى الحياة أن أقرأ كتاب ألف ليلة وليلة . . لا شىء أكثر من هذا . . إننى رأيت فى المرقص مئات من الناس ومع ذلك فإن كل واحد منهم كان بادى الإشراق والهناء . . ما معنى هذا سوى أننى مغبون ؟) (١) .

بعد ذلك تتوافد الصور على مخيلته وتثور الأفكار فى داخله كنتيجة مباشرة وانعكاس إيجابى لرؤيته صديقه شريف ودعوته له إلى عربته الأنيقة وذهابه معه إلى المرقص ، فيبدأ فى التقنين للثورة على نظام حياته وسلوكه الذى يتبعه ، وكأن المعايشة والإحساس الواقعى والتجربة الفعلية هى التى تدفع إلى الثورة والدعوة إلى التغيير ، وليس الحلم والأمل أو التمنى . (تذكر أنه يرسل جنيهين لوالدته وإخوته الأربعة . . وتذكر حياة البؤس والشظف التى يعانونها فى القرية كباقى أهلها . . ولكن أى شىء يستطيع أن يفعله هو . . لا شىء . . لا شىء . . وأنا . . أنا . . أنا أريد أن أستمتع بالحياة أيضاً . . إن الشباب يفلت منى كل يوم ، وربما أبلغ الأربعين أو الخمسين أو الستين دون أن أسعد بامرأة واحدة ، كيف أستطيع أن أحتمل هذا . . ولكن هل يمكننى أن أتزوج بأربعة جنيهات كل شهر . . لا . . إن الزواج فكرة سخيفة . . ولكن أيضاً . . ألا يحدث أن أهمل إرسال الجنيهين ولو شهراً واحداً فقط . . هل هى ضريبة مقررة مستمرة . . أنا أريد شيئاً ولو تافهاً من الحياة . . ثلاثين يوما فقط . . فأستطيع أن أنفق الجنيهين على بعض حاجاتى الخاصة فى الشهر القادم ، أما هم فليفعلوا ما شاءوا . . هل أنا مكلف بهذا العناء كله حتى أموت ، فإذا مت مثلا ، من أين يأتيهم المال ؟ ومع ذلك فإننى لن أهمل إرسال الجنيهين إلا فى الشهر القادم) (٢) وينفذ فكرته ، فيذهب إلى المرقص ، ويتردد على الملهى ، ويحب الراقصة فتحية صالح ، وتكون لهذه الثورة آثار بعيدة المدى على حياته وحياة المرتبطين به . فتكثر ديونه ، وينقطع الجنيهان اللذان كان يرسلهما إلى والدته وإخوته ، وتنعدم بالتالى رسائله إليهم ، وينفذ كل ما معه ، وتصبح الجنيهات الستة غير كافية لسداد أى شىء . فالمالك الذى يقطن عنده يطالبه بشهور ثلاثة

---

(١) «المهرجان» - العدد ٢٠ - ١٥/١٠/١٩٣٨ - ص ٢٦ .

(٢) المصدر السابق - ص ٢٧ .

متأخرة . . وشريف يدينه بخمسين جنيهاً ، وحينما يصل به الأمر إلى هذا الحد ، يذهب إلى فتحية صالح كعادته منذ فتحت أبوابها أمامه وهولا يجدمن يقرضه خمسة قروش فقط . (وسأل الخادمة عنها فقالت له بأنها فى غرفة نومها فظل ينتظرها ثم خرج شريف بك بعد ساعة وهى تتبعه من حجرة نومها ، فوجم الثلاثة من فرط الدهشة بضع ثوان ، ولكن شريف بك ابتسم ابتسامة ذات معنى ووضع يده فى جيبه وأخرج حافظة نقوده وقال وهو يقدم له جنيها : - هل أنت فى حاجة إلى نقود أيضاً يا محسن . . خد هذا ! . . وكانت فتحية منصرفة إلى وضع الطلاء الأحمر على شفتيها)(١)

وهكذا ينهى الكاتب قصته . . نهاية توضح السبب المادى وأثر العامل الاقتصادى فى نظر الكاتب . شريف يفكر تفكيراً ماديًّا صرفاً ، وإلا ما كان ثمة ما يدعو إلى أن تقال هذه العبارة «هل أنت فى حاجة إلى نقود ؟» وفى هذا الموقف بذاته . فالشخصية تحكم على الأشياء حكما ماديًّا . . ومحسن نفسه ينطلق فى سلوكه وتصرفاته بدافع مادى . والكاتب يبرز الدور الذى يلعبه العامل الاقتصادى فى حياة الناس ، والذى به يتأثر سلوكهم ، وتنطبع علاقاتهم الاجتماعيه: إنسان عادى يبغى ممارسة شىء يسير مما يمارسه الآخرون ، فتكون النتيجة تحطيم كل شىء بالنسبة له . لماذا ؟ لأنه هو نفسه لا يستطيع . لأنه لا يملك القدرة على تغيير حياته بالمعنى الكلى الشامل . فتوجيه دفة الاقتصاد ، والحد من الفوارق بين الطبقات ليس بيده هو . . وكل ما استطاع أن يفعله فى الحدود الضيقة جاء بنتيجة عكسية ومضادة لا عليه فحسب ، بل وعلى أمه وإخوته فى الريف .

وللسبب المادى والأزمة الاقتصادية التى أطاحت بثروة وتجارة إبراهيم أفندى التاجر القديم ، تتحطم نفسيته وتتهدم قيمه وتنحدر أخلاقياته ، بل ويكاد يفقد إيمانه بالله . فبمجرد إصابته فى ثروته ترك تدينه وتحول عنه كلية ، إذ استهان بالصلاة وأصبح من رواد الحانات الحقيرة ، بعد ما علم أن الناس الذين كانوا يثقون به قد انهارت كل ثقتهم . وانتابته حيرة كبرى إزاء ذلك كله ، وملأه يأس قاتل مرير ، وأدرك أنه مغبون مظلوم ، وأن ثمة قوة خفية تحاربه . وانتهى إلى فكرة ثابتة هى أن يفر من ماضيه كله ، ذلك الماضى الذى قاده إلى الخراب . أن يفر منه فراراً أبديًّا . . أن ينسى ذلك الماضى القاتم الذى أخلص له وكان سببا فى نكبته . .

ولا يلبث الكاتب ألا يقف بنا عند جمود الشخصية على هذا الموقف الثابت لا تتزحزح عنه . وبخاصة موقفه من الله ، ومن الصلاة كنوع من السلوك الدينى الذى كان يمارسه . ذلك أنه يرتد عن هذا الموقف بعد ما شعر بتجنب الناس له ونفورهم منه واحتقارهم إياه . يقول الكاتب : (ولأول مرة بعد أن ترك صلاته شعر بأن جسمه مثقل بالخطايا وأنه مرق عن طريقه الأول وأنه مخلوق عاص . لأول مرة تألم لذلك . ولكنه وجد فى نفسه ما يبرر ذلك . وشعر وهو فى طريق الجيزة الطويل بأن قدميه

---

(١) «المهرجان» - العدد ٢٠ - ١٥ / ١٠ / ١٩٣٨ - ص ٣٢ .

لا تقويان على احتماله . وأنه فى حاجة إلى الرحمة . إلى المعونة . فاقترب من بعض الناس دون أن يسألهم شيئاً . . فتغيروا لاقترابه منهم وأغضوا عنه . وفعل آخرون مثلهم أيضاً دون أن يحدث أحداً بلفظة واحدة عن نفسه) (١) .

وإمعاناً فى المعقولية نجد الكاتب لا يدع الشخصية بحالتها النفسية السيئة تهيم على وجهها أو تموت أو تنتحر كما يفعل الكتاب الرومانسيون فى كثير من الأحيان ، وإنما النغمة الأولى من الإيمان التى كانت موجودة عند التاجر إبراهيم أفندى تعود إليه ولكن بإشعاع بسيط جدًّا فى النهاية . فالكاتب لم يدعم مروق الشخصية وإنما يجعلها ترتد إلى الصلاة فى لحظة فقدانها الأمل فى كل شىء يحيط بها : فى الناس والمجتمع والعالم المادى . ويصدق الكاتب مع نفسه ومع فهمه لأبعاد النفس البشرية ودوافع السلوك الإنسانى ، حين نجده يجعل تحول الشخصية نحو الصلاة فى أعلى مراحل أزمتها مع نفسها ومع المجتمع ومع القيم ، بل ومع الماضى والحاضر وفقدان الأمل فى المستقبل ؛ فيدخل المسجد وهو مدنس الجسد مثقل بالخطايا : (ولاح الفجر وهو فى طريقه . والطريق لا ينتهى . فاستمع صوتاً طالما سمعه فى ماضيه : صوت الأذان ، فأحس كأن عذابه وتعبه وألمه يتبدد رويداً رويداً . . ومضى إلى الجامع يأوى إليه . . مضى إلى بيت الله يحتمى فى ظله . . فسأله رجل عجوز على باب الجامع وقد دخله مضمحلا زائلا : – هل أنت متوضئ يا أخى . . فأجابه : نعم نعم . . ودخل بيت الله مدنس الجسم مثقل بالخطايا ليأوى إليه)(٢)

وهكذا يبدو لنا الكاتب واعياً بموضوعه وبمضمون القصة وهدفه من ورائها الذى ينحصر فى التحليل أولا وقبل كل شىء ، وفى الكشف عن بعض جوانب السلوك الإنسانى إزاء مواقف معينة تعترض الفرد فى حياته . والقصة قصيرة بالمفهوم الفنى لها . فالانطباع واحد ، والتأثير المرجو من ورائها يجد طريقه إلى نفس القارئ وأحاسيسه كما أراد له الكاتب أن يكون . كما أنه يختار لحظة مفردة من حياة الشخصية ويسلط عليها ضوءه الكاشف . والسرد مقتصد فيه غاية الاقتصاد . والألفاظ منتقاة بكل عناية ، وهى دالة وموحية . ولا نجد فى هذه القصة تفاصيل تذكر ، وإنما هى مدببة منذ البداية نحو هدف واحد وغاية واحدة ، فى محاولة لتحليل نفسية إبراهيم أفندى بعيد إصابته بالخسارة الكبرى فى تجارته .

ولئن كان الكاتب قد وفق فنيًّا فى كثير من قصصه التى نشرها ، فإنه فى أربع منها يستغرقه التحليل ، فتطول مقدماتها ، وأحياناً يستغرقه الماضى فيرجع إليه ويقف عنده طويلا . ومن ثم افتقدت قصصه (العاصفة) و (السيل) و (العودة) و (اليقظة) الوحدة الشعورية والزمانية والمكانية فى أحيان

---

(١) «المهرجان» – العدد ١٣ – ١٩٣٨/٦/١٥ – ص ٣٦ قصة «شقاء الأقدام» .

(٢) «المهرجان» – العدد ١٣ – ١٩٣٨/٦/١٥ – ص ٣٧ .

كثيرة ، وإن نجحت فى جنوحها نحو التحليل النفسى .

ومهما يكن من أمر فإن محمود عزت موسى فى قصصه القصيرة القليلة ، وإبراهيم المصرى فى مئات القصص القصيرة التى نشرها ، قد أسهما فى تصوير جانب من جوانب الحياة فى مجتمعنا المصرى طوال فترة الثلاثينات وحتى أواخر الأربعينات ، وهو الجانب غير المنظور من حياة الطبقة البورجوازية ، فى جانب ، ومن حياة الكادحين من أبناء الطبقة المتوسطة الصغيرة فى جانب آخر . وهما معا كان لديهما وعى بالمجتمع وظروفه وتناقضاته الرئيسية وصراعاته الدفينة ، ثم ثقفا أنفسهما بالثقافة المعاصرة ، ودرسا علم النفس بفروعه المتنوعة ، واستطاعا بعدئذ أن يصورا لنا نفسية الفرد المصرى إبان تلك الفترة وفى مواجهة المد الرومانسى العارم ، مع احتفاظ بأصول فنّ القصة القصيرة وقواعده التكنيكية فى كثير من الأحيان .

وإذا كانت القصة القصيرة عند الكتاب الرومانسيين قد عبرت عن وعى طبقى وإحساس بالمصالح التى تهم الطبقة البورجوازية ومستلزماتها فى الحياة ، وكل ما يمت إليها بصلة ، فإن الكتاب التحليليين لم تهيأ لهم ظروف الحياة الطيبة أو العمل المربح أو الكسب المادى ، كما أنهم لم يحظوا بالفرص التى كان يحظى بها أبناء الطبقة البورجوازية ، وهذا جعل القصة القصيرة عندهم بعيدة كل البعد عن تمجيد البورجوازية أو الاحتفال بقيمها وسلوكها . ذلك أنهم أقرب إلى الطبقات الشعبية والكادحة منهم إلى البورجوازية . وقد دفعهم هذا إلى الانطواء للتعبير عن أزمة الإنسان النفسية ، لأنهم هم أنفسهم قد أصيبوا بكثير من الأزمات النفسية نتيجة لوجود تناقضات عديدة فى المجتمع . ومن ثم عكفوا على التحليل النفسى كوسيلة لإثبات شخصيتهم فى الفن وإثبات وجودهم فى الحياة ، وإبراز تفوقهم على الكتاب الرومانسيين فكراً وإبداعاً وفناً ! ولا يخفى أن الكتاب التحليليين قد تمكنوا بثقافتهم وسعة اطلاعهم أن يحيطوا علماً بدقائق النفس البشرية والعواطف الإنسانية ، فطرقوا بذلك موضوعاً لم يطرقه الكتاب الرومانسيون . وإن اشترك هؤلاء مع الكتاب البورجوازيين فى كونهم تعرضوا للعواطف والأزمات القلبية ، فإنهم لم يقصدوا إلى الجنس والإثارة بشكل أو بآخر ، إنما كان قصاراهم تحليل العواطف ورد السلوك إلى بواعثه الحقيقية . كما أنهم لم يكشفوا عن أنفسهم بسفور كما يفعل الرومانسيون ، وقصصهم لم تغرق فى الوهم والخيال ، ولم تمتلئ بالغريب والشاذ ، ولم تتواكب فيها المفاجآت ، بقدر ما اهتمت بتحليل النفس الإنسانية عند المرأة والرجل على حد سواء . ولئن تميز إبراهيم المصرى فى تحليل عواطف المرأة ، فإن محمود عزت موسى قد حاول تحليل نفسية الفرد القلق المضطرب المأزوم ، وكلاهما انطلق من وعى بالبيئة والعصر معاً .

الفصل الثالث ..

الإتجاه الواقعى

١- الواقعية الانطباعية

٢- الواقعية الانحيازية

٣- يوسف إدريس .. والواقعية الشمولية

١ – الواقعية الانطباعية

يرى البعض أن العمل الأدبى الذى يستند إلى الواقع ويلتزم بقواعد الشكل الفنى يندرج تحت ما يسمى « بالواقعية الفنية » ، اعتماداً على النظر إلى الشكل الخارجى فى المحل الأول . والقصة القصيرة – بهذا التصور – التى تبدو محكمة البناء ، مترابطة الشكل ، مكثفة ومركزة ومضغوطة ، وكان الحدث أو الشخصية أو الموقف فيها مقتطعاً من الواقع الخارجى ، ينطبق عليها هذا الاصطلاح « الواقعية الفنية » .

ونحن نرى أنه داخل دائرة الاتجاه الواقعى سوف نجد فى كل منهج من مناهجه ، أو أسلوب من أساليبه نماذج متعددة يكتمل فيها الشكل الفنى وعناصر البناء العضوى للعمل الأدبى ، على اختلاف الهدف منها : نقداً أو تصويراً آليًّا للواقع بحذافيره بقدر ما تستطيع الكلمة ذلك ، أو دفعاً إلى تغيير الواقع وتطويره ، أو تعبيراً عن شموليته وحركته الدائمة . فنى الواقعية النقدية نظفر بقصص قصيرة تتضح فيها السمتان معاً : أولاً أنها نقدية ، وثانياً أنها فنية لا يتسرب إليها ضعف أو خلل ، وكذلك الحال بالنسبة للواقعية الاشتراكية .

وانطلاقاً من النظرة التى تحرص على أن يكون الاصطلاح محدداً للهدف والغاية من العمل الفنى ، فإنا نرى أن ثمة نماذج من القصة القصيرة الواقعية – رغم اختلاف نهجها – قد قصد بها مؤلفوها نقد جوانب من المجتمع أو شرائح من الواقع نقدا فنيًّا فى ثوب القصة القصيرة الفنية ، كما نلاحظ ذلك فى بعض قصص محمود البدوى وشكرى عياد ويوسف إدريس وسعد مكاوى ، وإن كان « النقد » هنا ليس السمة المميزة أو الطابع الغالب على قصص الكاتب ككل أو اتجاهه الفنى العام . فما يغلب على اتجاه يوسف إدريس ليس هو بالتأكيد ما كان يغلب على اتجاه محمود البدوى . وكذلك ما تصطبغ به أغلب قصص شكرى عياد غير ما يسم قصص محمد صدقى مثلاً . إذ أن منهج كل منهم وأسلوبه يتباين عن الآخر ، وإن استندت قصصهم القصيرة إلى الواقع ، وقصدوا فى بعضها إلى النقد ، والتزموا فيها بالقواعد الفنية للقصة القصيرة .

بمعنى أن « الواقعية الفنية » بهذا الإطلاق والتعميم ، تصبح مرنة مطاطة ، بل إنها تمتد فتشمل قصصاً قصيرة غايتها أو هدفها الأساسى قد لا يكون الإحكام الفنى والصياغة الفنية . وما دامت الأرضية هى « الواقع » ، والمعول فى التصنيف والتقويم هو « الهدف المقصود » فى شكل قصة قصيرة ، فلابد إذن من أن نحرص على أن نبرز هذا الهدف فى اصطلاحنا . وفى هذه الحالة لا يكون معيارنا الاحتكام إلى الشكل بصورة مطلقة ، وإنما إلى المضمون وكيفية صياغته فى شكل فنى محكم دقيق .

وبمثل ما نرفض وصف الاتجاه الواقعى الذى ساد بعد الحرب العالمية الثانية بأنه « واقعية جديدة » ، فنحن أيضاً لا نرى ثمة ما يدعو إلى إطلاق « الواقعية الفنية » هكذا دون أى ضبط . ذلك أنا وجدنا فى قصص الرواد من أمثال أحمد خيرى سعيد ومحمود تيمور ومحمود طاهر لاشين ، قصصاً قصيرة واقعية ، توفرت لها عناصر الفن والتقنية ، لكن منها ما قصد به المؤلف « النقد » ومنها ما استهدف من ورائه « التحليل » ، فكان وصف هذه القصص بأنها « نقدية » أو « تحليلية » هو الأكثر انضباطاً ودقة .

لذا فإنا عندما نصف معظم قصص يحيى حقى ومحمود البدوى وسعد حامد وعبد الرحمن فهمى وشكرى عياد ، بأنها قصص « واقعية فنية » ، نغفل إلى حد كبير كون كاتبها يضفى انطباعاته الخاصة ، ورؤيته الذاتية ، وحضوره الدائم ، وإنه أولاً وقبل كل شىء يبغى من وراء قصته القصيرة توصيل « انطباع » معين إلى القارئ أو المتلقى ، فهم لا يصورون الحقيقة الموضوعية كما هى ، ولا يلتزمون بعقيدة فكرية يفرضونها فرضاً ، ولا يعظون أو يخطبون ، وإنما قصاراهم « التأثير » : تأثير الواقع فى الكاتب الواصف ، وتأثير الوصف فى القارئ المتلقى . والأمر ينطبق بإحكام على قصص يوسف إدريس . إذ لو اقتصرنا على القول بأنها « واقعية فنية » لأغفلنا بذلك - عامدين - سمة واقعيته التى قد تميزه عن سواه .

ونحن نميل إلى أن يكون اختيار المصطلح نابعاً من دراسة القصص المصرية القصيرة أولاً ، وتحليلها ومعرفة الملامح البارزة فيها ثانياً ، والوقوف عند أوجه الاتفاق التى تجمع بين أكثر من قصة قصيرة لأكثر من كاتب أخيراً .

وعلى هذا الأساس ، فإن معايشة القصص القصيرة التى كتبها كل من يحيى حقى ومحمود البدوى وسعد حامد وعبد الرحمن فهمى وشكرى عياد ودراستها وتحليلها ، تكشف عن نقاط التقاء عامة يشترك فيها هؤلاء الكتاب معاً ، بدأت تظهر عند يحيى حقى فى المرحلة الثانية من تطوره الفنى ، لكنها حملت فى أعطافها بعض الشوائب ، ثم ما لبثت حدتها أن خفت عند محمود البدوى بعد أن أضاف من فنه ما لم يكن متوفراً لدى يحيى حقى ، حتى إذا ما وصلت عند شكرى عياد ، أصبحت نقية تماماً من كل ما يشوبها . ولعل أول ما يبرز من ملامح الالتقاء بينهم ، أنهم جميعاً يجعلون لوحدة « الانطباع » المقام الأول فى قصصهم ، إذ يقصدون أن يبلغوا تأثيراً معيناً فى نفسية القارئ وشعوره ، ومن ثم فإنهم يخاطبون منطقة الإحساس والمشاعر والعواطف والوجدان . وهم يلتقطون من الواقع الخارجى ويضيفون إليه من عندهم . ذلك أنهم لا يعتقدون أن فى مجرد التصوير والوصف والنقل عن الواقع ما يكفى لأداء رسالة « التأثير » دون حاجة إلى الإفصاح عن مشاعر الكاتب الخاصة . لذا فإنهم يحاولون ترتيب الواقع المصور أو المخلوق وسرده بحيث يثير القارئ ، ويولد الانطباع الذى يهدف إليه الكاتب .

معنى هذا أن لديهم وعياً بالواقع . لكنهم يفرقون بين الواقع الخارجى الموضوعى ، وبين « الواقع فى

الفن » الذى قد يختلف اختلافاً بيناً عنه فى الخارج ، بعد إضافة ذات الكاتب وانطباعاته ومشاعره . وقد يفسر لنا هذا من بعض الوجوه أنهم جميعاً يبرزون « ذواتهم » بشكل واضح لاخفاء فيه ، مما قد يبعد القصة القصيرة عن موضوعيتها . فهم يروون القصة – غالباً – بضمير المتكلم ، ويجعلون أنفسهم شخصيات رئيسية فى كثير من الأحيان . وقد يعلقون أو ينثرون حكمة فى وضوح غير فنى .

ويتحدون أيضاً فى كونهم يختارون من الواقع شرائح دقيقة جداً ويفصلونها عما عداها ، ويقفون إزاءها فى ذاتها كما لو كانت منعزلة تماماً عن غيرها ، مركزين عليها الأضواء ، مبعدين بينها وبين النسيج الكلى الذى هو أحد خيوطه . يتوسل يحيى حقى فى ذلك بـ « الصورة القصصية » لشخصية من الشخصيات الموجودة فى واقع الحياة ، كما يتوسل كل من محمود البدوى وسعد حامد باختيار « حادث » بعينه ، بينما يتوسل عبد الرحمن فهمى وشكرى عياد بتصوير « موقف » منتخب من الواقع أيضاً .

وهم يتحدون فى احترامهم « اللغة » واهتمامهم بها عنصراً أساسياً فى القصة القصيرة . وأداة لتوصيل الانطباع أو التأثير المطلوب ، فهم يحتفظون لها بقواعدها ، وورونقها ، وجمالها . وهى تساعدهم على تمثل تصورهم للواقع وعلى تجسيد خيالهم فى بعض الأحيان ، وتقريب المشاهد والمرئيات إلى حس القارئ ومشاعره . وهذا هو السر فى أننا نظفر بالكثير من التشبيهات فى قصصهم .

يضاف إلى هذا أن الأغلب الأعم من قصصهم القصيرة تحتفظ بالشكل الفنى (عدا الكثير من قصص يحيى حقى والقليل من قصص البدوى) . ويعتبر شكرى عياد فى قصصه القصيرة أكثرهم إحكاماً للشكل ، بينما محمود البدوى وسعد حامد أشدهم ميلاً إلى الشاعرية ، فى حين أن عبد الرحمن فهمى أقربهم إلى البيئات الشعبية فى الأحياء البلدية من المدينة الكبرى . ويبدو يحيى حقى أكثرهم انجذاباً إلى الفكاهة والسخرية .

كما يغلب عليهم الميل إلى تصوير الشخوص من الخارج وتحديد القسمات والملامح والزى والسن وما إلى ذلك مما يساعد على تجسيد الشخصية ماديًّا ، وتمثل القارئ لها شكليًّا . وهذه الظاهرة تبدو أكثر جلاء عند يحيى حقى فى صوره القصصية ، وعند عبد الرحمن فهمى فى تقديمه للنماذج الشعبية ، بينما تتضاءل هذه النسبة رويداً رويداً فى قصص شكرى عياد ومحمود البدوى وسعد حامد ، الذين يقدمون انطباعاتهم عن الشخصية وإحساسهم بها وشعورهم نحوها .

وثمة ملتقى آخر يلتقى عنده كل هؤلاء ، ذلك أنهم يكتبون القصة القصيرة دون أن يقيدوا أنفسهم بمذهب أو آخر . فهم يفصلون فصلاً تاماً بين السياسة وبين الفن . ولا تكشف قصصهم القصيرة – فيما عدا شكرى عياد – عن أيديولوجية واضحة تحركهم وتدفعهم للكتابة ، إلا رغبتهم فى التعبير عن إحساسهم بالواقع من خلال ذواتهم هم قبل كل شىء . بيد أن بعض قصص شكرى عياد التى نشرها فى « المصرى » فى أوائل الخمسينات ، ومعظم قصصه التى نشرها فى الستينات تحمل انعطافاً نحو

التقدمية ، وإن لم تفسد عقيدته فنه . وهذا هو الذى يجعلنا نعتبره القمة التى تبلورت عندها الواقعية الانطباعية . فى الوقت الذى يبتعد كل من يحيى حقى ومحمود البدوى وسعد حامد وعبد الرحمن فهمى عن المذهبية أو الانحيازية . وأن أياً منهم لم يشتغل بالسياسة ، ولم ينضم إلى حزب من الأحزاب . استناداً إلى نقاط الالتقاء هذه التى تجمع بين هؤلاء الكتاب الخمسة ، واعتماداً على أنهم فى قصصهم القصيرة يبرزون «وحدة الانطباع» ويجعلونها مقصدهم الأول من القصة نجد أن أصدق وصف لواقعيتهم هو «الواقعية الانطباعية» .

* * *

وربما يكون «يحيى حقى» هو أسبق هؤلاء الكتاب – تاريخياً – إلى هذا الاتجاه. فقد بدأ حياته الأدبية بكتابة قصص قصيرة تغلب عليها الموضوعية ، وتجعل هدفها تصوير أحياء وشخوص من الواقع المادى تصويراً حرفياً آلياً لا أثر لمشاعر الفنان الخاصة وانطباعاته الذاتية . لكنه فى هذه المرحلة يتخلص كثيراً من موضوعيته الجامدة تلك ، ويبدأ ينظر إلى الواقع نظرة انطباعية تأثيرية ، تظهر فى اختياره للشخوص الذين يصورهم فى قصصه ، وبعض الأحداث الذاتية التى وقعت له ، أو لأحد معارفه ، ويرويها هو من وجهة نظره الذاتية ورؤيته الخاصة .

ولعل تقديمه لشخصية «إبراهيم أبى خليل» فى قصة (أم العواجز) تقديماً انطباعياً من خلال ذاته هو ، يوحى بأنه على معرفة ودراية بما يتصل بهذه الشخصية (سبحان الذى وسع ملكه الخلق كله ، ولا اعتراض على حكمه ، فلا أبتغى إلا أن أروى قصة إبراهيم أبى خليل وهو يهبط درجات الحياة : كورق الشجر فى الخريف ، قد ترفعها الرياح قليلاً ، ولكنها – حتى فى ارتفاعها – تنطق بالهبوط المكتوب عليها ، رويداً رويداً إلى أن يتوسد خدها الثرى وتدوسها الأقدام . شهدته وهو ينزل آخر درجات السلم . وقد علمت فيما بعد أنه يتيم وتلطم فى صغره ولا أدرى أهو حضرى أم ريفى واعتقادى أنه من أولاد البلد . . وفى حياته فترات قصيرة متقطعة لم يصلنى خبرها وأغلب ظنى أنه ذاق لتشرده لسعة الأسفلت فى قرة ميدان)(١) .

وهو هكذا فى كل قصصه لا يغفل ذاته ، فهى حاضرة حضوراً أبدياً ، ومعظم بدايات قصصه تأثيرية ذاتية على عكس المرحلة السابقة تماماً التى كانت «الموضوعية» من أوضح معالمها . فقصته (تنوعت الأسباب) تبدأ على هذا النحو : (إننى شغوف بتتبع أخبار البخلاء ، فليس كمثلهم جنس من الناس ، يثير الاشمئزاز والابتسام فى وقت واحد : ويقال : «لعل أبلغ ما أعلك ما شفاك» ، وهكذا أنا شفيت من هذا الهوس منذ أن سكنت دارنا هذه فى حارة الشيخ البغال ، وتعرفت على جارتنا الست زليخة . . وأسارع بإخبارك إلى أن منزلها لا ينار بالكهرباء ، بل بمصباح بترول صغير

(١) «أم العواجز» – يحيى حقى – الكتاب الذهبى ١٩٥٥ – ص ٧.

« نمرة خمسة » هو كل ما فى دارها الكبير من وسائل الإضاءة ، اللهم إلا إذا أعددت من بينها تلك القداحة العجيبة التى تحملها معها أينما ذهبت وتحرص عليها أشد الحرص)[١]. وفى (إفلاس خاطبة)[٢] يحدثنا عن تأثره الشديد بحال من يعاشره من الأصدقاء ، وعن شغفه بتتبع أسعار الأسهم والسندات ، ثم رثائه لحال صديقه ودعوته له بالتوفيق فى محنته الكبرى من أجل العثور على زوجة ، وكذلك الحال فى قصته (فى السينما) التى تكاد تكون قطعة من ماضى طفولته وشبابه ، إذ كان فى طفولته يعشق مشاهدة الأفلام السينمائية ، ويخيب أمله مرة حين فوجئ بفيلم « استير» عبارة عن قصة دينية مأخوذة من التوراة ، وكان ذلك بمناسبة عيد الفصح عند المسيحيين ، ومنذ ذاك كره الاسم . فلما ذهب إلى روما ووجد أن الخادم الإيطالية تدعى « استير» خشى كراهيتها هى الأخرى ، فبدأ يناديها قائلاً : « اسارة » بدلاً من اسمها الحقيقى . والقصة كلها ذاتية منذ البداية حتى النهاية .

ويروى لنا أيضاً فى قصة (عقرب أفندى) من وجهة نظره هو صورة من صور التلمذة أو ذكرى من ذكريات طفولته . وعلى هذا النحو فى الكثير من قصصه القصيرة تحتل ذاته حيزاً كبيراً من القصة القصيرة . ونحن لا نرفض أن تكون ذات الأديب موجودة ، ولكن بشرط ألا يكون وجودها هو كل شىء ، وأن يكون ذلك بفن وخفية لا سفوراً . فهو يفرض نفسه فرضاً على القارئ . كما أنه يعطى وصفه صفة التقريرية والثبات لا الحركة والحيوية . ويفسح أمامه المجال لأن ينثر تعليقاته وحكمه بكثرة وبلا داع . فلا تفتأ تقرأ صورة له إلا ويفاجئك تعليق هنا وحكمة هناك . وقد يطول التعليق فيبلغ فقرة كاملة . كهذا الذى نقرؤه فى قصته (صحوة) : (إذا أقبل الرجل على المرأة بعد نهار متعب بمشاغله ودسائسه فمدت إليه يدها أو هيأت له شفتيها أو أذاقته من أفانين ماتعلم أوتجهل من دل النساء ، هدت إرادته فإذا هو فى يدها خرقة متخاذلة تحركه كيف تشاء ، ولو قالت له أسرق لسرق ، أو اكفر لكفر . والضعف بين يدى المرأة هادم للرجل هدمة لا قيام له بعدها . فهو أسيرها بالليل والنهار ، فى حضورها وفى غيبتها وفى وفائها وفى غدرها ، وكم من سردفين باح به الأمين عليه فى ساعة نشوة بين ذراعى المرأة)[٣]. وتلازمه هذه الخصلة فى قصصه التى كتبها أواخر الخمسينات وأوائل الستينات . مما يدل على أنه لم يتخلص من كثير من عيوبه ، وأولها التدخل المباشر والتعليق السافر والحكم الغزيرة بشكل يحيل القصة إلى مجموعة من الأقوال المأثورة والمبتكرة . وإذا كان للقارئ أن يغفر له ذلك فى قصته (أبو فودة) التى نشرها ١٩٣٣ ، والتى تقرأ له فيها مثل قوله : (إن هو إلا قدر محتوم يهبط على الخلائق ، فى حواشيه حوادث تسمى مرة مصادفات ومرة موجبات ، وما هى إلا نغمة من نغمات

---

(١) «أم العواجز» – ص ٦٧ .

(٢) «الراديو المصرى» – العدد ٥٩٩ – ١٩٤٦/٩/٧ – ص ٨ .

(٣) «أم العواجز» – ص ١٣١ .

الكون فى دورانه . ليس للإنسان فيها إلا ما للثقب فى صفير الناى» وقوله : «فليس أكثر تمزيقاً للقلب وبعثاً للغيرة من عشق امرأة تصد فى حين أنها مبذولة للكثير» ، فإن القارئ نفسه لا يمكن أن يقبل منه أى شيء من هذا القبيل فى أواخر الخمسينات وأوائل الستينات ، خاصة وأن القصة القصيرة حظيت بتطور كبير فى البناء والمحافظة على شكلها وأسسها وخصائصها . لكن يظل يحيى حقى على ولائه لأسلوبه القديم ، فنجد الحكم لازمة من لوازمه بمثل ما كنا نجدها عند الكتاب الرومانسيين . ويرد هذا بطبيعة الحال إلى أنه يقحم ذاته على القصة بمثل ما كانوا يفعلون .

فلا فرق إذن بينه وبين محمد عبد الحليم عبد الله فى هذا الجانب . وحينما يقول يحيى حقى فى قصة (الديك الرومى) : «فما أسهل نسيان النذور ، النية صادقة عند الالتزام به ، متهربة عند حلول الوفاء ككل دين ، أظرف إنسان لإنسان هو الدائن حين يسعفك ، وأثقل إنسان على إنسان هو هذا الدائن نفسه حين يطالبك بالسداد»(١) أو يقول فى قصته (ألم أقل لك) : «لا سبيل لك أن تشيح بوجهك عن صديق مخلص ، يضع تحت تصرفك خبرته التى دفع هو ثمنها من رصيد آماله وأحلامه ودموعه وعرقه ، ونحن نعيش فى بلاد حارة ، كأنما دفع الثمن إكراماً لك ، فى توقعه أن يصيبك أنت فيما بعد ما قد أصابه هو فيتأتى له أن يحذرك قبل وقوع المحذور ، الذى يعلمه عن تجربة»(٢)، لابد للقارئ أن يتذكر مباشرة حكم محمد عبد الحليم عبد الله التى كان يبثها فى كل قصة من قصصه القصيرة والتى تحولت إلى لازمة من لوازمه . وإذا كان الأمر بالنسبة لمحمد عبد الحليم عبد الله – ككاتب رومانسى أولاً وقبل كل شيء – قد يغتفر ربما لأنه كاتب روائى أساساً ، فإنه لا يحمد ليحيى حقى الذى بدأ حياته الأدبية كاتباً للقصة القصيرة الموضوعية(٣)، ومتأثراً بآراء المدرسة الحديثة وإسهاماتها فى الدعوة إلى الواقعية فى الأدب والفن .

وتستلفت الدارس لقصص يحيى حقى القصيرة فى هذه المرحلة قضيتان رئيسيتان شغلتاه كثيراً ، وسيطرتا على فكره ، ومن ثم على قصصه . نستطيع أن نحصرهما فيما يلى :

أولاً : شغفه بوصف الشخصيات الشعبية التى تروق له أو تعجبه أو تؤثر فيه ، لغرابتها أو شذوذها أو بلاهتها . ويدفعه هذا إلى إبراز عاداتها وتقاليدها وأخلاقها والبيئة التى تعيش فيها ، والشخصيات التى تحيط بها . وهو لا يقدم الشخصية من خلال حركتها فى الواقع وصراعها مع غيرها أو مع نفسها ، أو من خلال حوارها وجدلها فى الحياة ، ولكنه يصر على أن يتتبعها تتبعاً تاريخياً بشكل تقريرى لا يخفى

---

(١) «عنتر وجوليت» – دار العروبة – ١٩٦١ – ص ٧٧ .

(٢) «الإذاعة المصرية» – العدد ١٠٨٣ – ١٩٥٥/١٢/١٧ – ص ٢٤ .

(٣) انظر حكمه المقحمة والكثيرة فى قصص (قصة فى سجن» ٣٥ ، (أبو فودة) ٣٣ ، «السلحفاة تطير» ٣٣ ، «كنا ثلاثة أيتام» ٤٢ ، «كن كان» ٥٤ ، «أم العواجز» ٥٥ .

وجوده ولا يطمس معالم ذاته . ومن ذلك أنه فى قصة (احتجاج) نراه يعود إلى سابق عهده ، فيقف عند كل شخصية على حدة ، محيطاً بكل ما يتصل بها علماً ، مشيراً إلى الأشياء الصغيرة والكبيرة التى تمت إليها بوشيجة قربى ، حتى إن حديثه عن « الست خيرية » استغرق صفحة كاملة ، وكذلك حديثه عن « بمبة » الخادمة منذ طفولتها ونشأتها غير المعروفة حتى بلغت الأربعين . وهو فى أثناء ذلك يعود إلى ظروفها وطباعها وقيمها الخلقية وعلاقاتها مع غيرها من الشخصيات ، وأسباب تواجدها فى بعض المواقف . وهذه كلها من شأنها أن تقطع السياق ، وتبدد التأثير الذى يريده الكاتب ، وتفتت وحدة الانطباع ، وتحول دون تجسيد الصورة كما يبغى الكاتب ، وهو أصلاً مبدع « صور قصصية » . وفى هذه القصة نجد أكثر من شخصية ، لا لشىء إلا أنه ولوع بتجميع « الصور » وتشخيصها . فهناك « نعمات » وزوجها ، « وزينات » وزوجها ، و « محمود » وزوجته ، و « الست خيرية » ست البيت الكبير ، و « الأسطى حسن المنجد » ، و « بمبة » الخادمة . شخصيات عديدة زحمت القصة ، علماً بأنها قصة « بمبة » وموقفها ومشاعرها ورغبتها فى الزواج من الأسطى حسن المنجد ، واحتجاجها على ما دون ذلك .

ويحدث نفس الشىء فى قصة (تنوعت الأسباب) التى يتحدث فيها طويلاً عن « زليخة » ثم يستطرد أطول ليذكر شخصية أخرى « شعيب أفندى » بكل ما يحيط بها وظروفها ، (وفى العيادة) يتخذ من مكان العيادة مسرحاً لا ليدير على خشبته حدثاً درامياً موصول الخيط ، نامى الشخوص ، غاصاً بالحركة ، وإنما هو جعلها فقط ميداناً يلتقط منه بعينه اللاقطة وعدسته المصورة بعض الشخصيات التى لا تربط بينهم أية رابطة إلا تواجدهم فى عيادة طبيب . ويحشو قصة (سوسو) بوصف علاقته ببسيونى ، وعادات كل منهما . حتى إن الوصف نفسه يبلغ أكثر من نصف القصة القصيرة دون مبرر . كما يستغرق وصف السينما وما يحدث بها قبل عرض الفيلم مساحة كبيرة فى قصة (فى السينما) . وكذلك تصويره لمشهد الرقص على المسرح فى قصة (وراء الستار) .

ولا تقف رغبته فى « التصوير » عند حد الشخصيات الآدمية وحدها ، بل تتعداها إلى تصوير الطيور والحيوانات ، وهو ما لاحظناه فى أول قصة قصيرة نشرها بصحيفة (الفجر) وهى « فلة . مشمش . لولو » . وتكاد قصته (كوكو) تنحصر فى تصوير الطيور ودقة وصفها . وكذا وصفه للديك الرومى فى قصته التى تحمل هذا العنوان . وأيضاً « عنتر وجولييت » .

وقد يكون هذا الانحصار فى دائرة « التصوير » القصصى الذى لا يخلو من وجهة نظر الكاتب الذاتية ، وانطباعاته الشعورية ، وأحاسيسه بالنسبة للشخصية التى يصورها ، هو الذى صرفه بصفة دائمة عن الاهتمام « بالحدث » و « الموقف » و « اللحظة الجزئية المكثفة » أو « الشريحة المنتخبة » من واقع حياتنا المعاشة والمتجددة بالفعل . وهذا السبب وحده هو المسئول عن عدم معرفة الكاتب بالواقع معرفة

شاملة والوعى به فى كليته ، بحيث يكشف عن المبررات والدوافع التى تتحكم بشكل أو بآخر فى واقع المجتمع المصرى ، والأحداث اليومية الجارية به ، وسلوك الناس فيه ، وعلاقاتهم ، ومشكلاتهم الفعلية .

ولئن كان الكاتب فى مرحلته الأولى قد جعل « الموضوع الخارجى فى المرتبة الأولى ولم يوفق فى تقديم هذا « الموضوع » تقديما فنيًّا ، فإنه هنا رفع من شأن « ذاته » وأخفق – فنياً – فى مزج الواقع الداخلى النفسى له بالواقع المادى الخارجى . حتى غدا هو المحور الرئيسى فى القصة . يحدث القارئ ، ويحادث الشخصية . يتحدث عن نفسه وعن الشخصية . يصف انطباعاته وعواطفه ومشاعره ، ولا يتعمق فى أحاسيس الشخصية ومشاعرها . وهذا يدفع القارئ لقصصه إلى التساؤل بعد قراءتها : ماذا يريد الكاتب أن يقول ؟ ما الذى فكر فيه قبل كتابة القصة ؟ وإذا الإجابة تسرع : إنه رأى صورة فى الواقع ، فنقلها بعد أن فرض عليها نفسه . فى (وراء الستار) و(فى السينما) و(سوسو) و(مولد بلا حمص) ، (فى العيادة) و(كنا ثلاثة أيتام) و(أبو فوده) و(كوكو) و(إفلاس خاطبة) و(عقرب أفندى) وقد يعجب القارئ لمهارة الوصف ، لكنه لا يظفر بإجابة مقنعة عن تساؤله المسبق . لأن المضمون ثانوى فى الأغلب الأعم من قصص الكاتب ، نظراً لأنه جعل الوصف والتصوير هدفاً فى ذاته .

ثانياً : حرصه الشديد على أن يحدث تغييراً فى أسلوب السرد القصصى وفى اللغة القصصية . (ظللت طول عمرى أضيق أشد الضيق عند كتابة القصة القصيرة بما أسميه « عنصر السرد » أى خضوع الفكرة لسيطرة مطالب تأليف الجمل وترتيبها وربط بعضها ببعض ، فالفكرة عندى ينبغى لها أن لا تمشى كالأعمى ويده على حواجز بين الجانبين تحدد سيره وتهديه إلى الطريق . بل ينبغى لها أن تنطلق بلا قيود ، أن تقفز أحياناً بدل أن تمشى طول الوقت ، أضيق أشد الضيق بروابط الجمل وبحروف السببية ، وكل كلمة من أمثال « ولذلك . . ومن هنا . . ومعنى هذا . . والسبب فى ذلك » إنها تزج نفسها لشرح موقف ينبغى ألا يحتاج لشرح ، إن هذه الألفاظ كرنين الخبط على أوتار العود فى يد العازف غير المتمرن ، أما العازف البصير فإنه يسمعك ألحانه بريئة من ضجة هذا الخبط)(١).

وبدأ يحيى حقى يضع لنفسه الضوابط والقيود التى رأى ضرورة استخدامها فى السرد والوصف ، مما يوحى بأن قضية « اللغة » قد حظيت بمزيد اهتمامه ، حتى أصبحت هى الأخرى إحدى شواغله الأساسية . وقد جعله هذا فى مجال التطبيق يقع فى متناقضات مع نفسه . وبالذات فى هذه المجموعة التى تتصدرها مقدمته تلك . فإن ادعاءه بأنه يضيق أشد الضيق بحروف السببية ، يدحضه ما نقرؤه منها فى قصة (عنتر وجولييت) . (لذلك أجزم أن عنتر لم يقابل جولييت أبداً) ، (لأن إرادة جولييت

---

(١) من مقدمة « عنتر وجولييت » – ١٩٦١ – ص ٥ .

قد ماتت)[١] وقوله فى قصة (الودع) : (وأنا أزورها كل يوم سبت لأنها لا تفرش يوم الجمعة)[٢].

ولكون يحيى حقى أراد لنفسه ألا يستخدم حروف العطف – علماً بأنه استخدمها بالفعل كثيراً – بدأ يستخدم الجمل الاعتراضية، فكثرت عنده لدرجة تقطع السياق، وتوقف تيار التأثير للجملة الواحدة، وقصته (سوسو)[٣] وحدها مليئة بالجمل الاعتراضية التى لا حصر لها، إذ كيف يتذوق القارئ قصة تبدو فيها الجمل الاعتراضية على هذا النحو من التجاور والتعدد : (لم تكن السخرية، فهى مبلوعة بين الأصدقاء، ولا الاستهزاء من عيوبى – ولست غافلاً عنها وإن كنت لا أستطيع التخلص منها – سبب ضيقى، وهذا الكلام – فى نهاية الأمر – اعتدت سماعه من بسيونى، ولكنى شعرت بالضيق)، (وتمتعنا معه بأول سيجارة وأغرانا فؤاد – ونحن فريسة سهلة –) (أما بسيونى فهو بغير سعى منه تصطفيه – ونحن نكاد نتلازم – فتيات الأثرياء وزوجات رجال أفاضل). وقس على ذلك بقية قصصه القصيرة التى كتبها أواخر الخمسينات وأوائل الستينات.

ومن ناحية أخرى أخذ يحيى حقى يستعين بالعامية إلى حد كبير فى الحوار وفى السرد والوصف ويدس الأمثال العامية دساً فى لغة السرد. وأصبح همه الوحيد هو العثور على لفظ عامى، وابتكار تشبيه شعبى، والحصول على أكبر قدر ممكن من الكلمات المتداولة فى البيئات الشعبية فى «سيدنا الحسين» و«السيدة زينب» و«القلعة» و«باب الشعرية». فإنه يجهد فى بث عبارات وجمل وألفاظ وصور وتشبيهات وأمثال عامية قحة، قد لا يقبلها الذوق السليم فى بعض الأحيان، ولا تحمل «شحنة» فنية تدل على حسن ذوق أهل البلد وظرفهم وطرافة منطقهم، كما يرى الكاتب. ونحن نرى أن ازدياد ولعه باللغة إلى هذا الحد جعله أشبه بباحث لغوى شعبى يسعده الحصول على أكبر قدر ممكن من الألفاظ الشعبية. وأثر ذلك بطبيعة الحال على قصته القصيرة، فنسى كل شىء من فنية القصة وعناصرها وتقنياتها عدا «اللغة»، حتى تحولت قصصه القصيرة إلى معرض يضم نماذج من المأثورات والألفاظ والصور والتشبيهات الشعبية. فاللغة وحدها فى قصصه القصيرة هى البطل الرئيسى الذى يستحوذ على فكر الكاتب.

ولن يجد الناقد كبير عناء فى الإتيان بشواهد لما يقول، لتوفر هذه الظاهرة فى قصص يحيى حقى. وناهيك عن الحوار العامى، فهذه قضية ليست فى حاجة إلى نقاش. ونحن لسنا ضد العامية فى الحوار، ولكنا لا نؤيد الكاتب الذى يجعل «اللغة» مقصده ومبتغاه، فصيحة كانت أو عامية.

---

(١) «عنترة وجولييت» – ص ١١٥.

(٢) «عنترة وجولييت» – ص ١١٩.

(٣) «الجمهورية» – ١٩٥٨/١٢/٢٧ – العدد ١٨٣٣ ص ٥.

(والراقصة لا تزال على شخلعتها وتقصعها تملأ الجو برنين الصاجات) .[١] (لوت خرطومها وتركته) .[٢] (دعوت إلى مائدتى امرأة عجوزاً دردبيساً)[٣] (فوقع فى دباديبها) .[٤] (وكانت فشتها عائمة) ،[٥] (البنات يلازمنها فى خدمة الدار وينهرنها ويتستتن عليها) ، [٦] (يساهم فى الضجة بزعيقه وزياطه) ،[٦] (يختلط صوت تجشؤهم وقواقهم وخراطهم برائحة فسائهم) ،[٦] وغير ذلك كثيراً . أما تشبيهاته فإنها غالباً ما تكون غير مألوفة ومنفرة فى الوقت نفسه . مثل : (تعبث بأصابعها الطويلة فى شعرى ، كأم القرد تفلّى رأسه وتناغيه) و (أجرت شقة كالحق) و (كنت بجانبها كالجرو المبتل يوضع فى الشمس) ، (إن تحت وشيى هذه النظرات الجميلة يختبئ قزم من الحزن والحرمان : له عين البوم ، وأسنان الفأر ، وعناد الثور ، ونزق الجدى) ،[٧] (كان صدره كالقصبة المشجوجة ينفخ منها بهواء ينقلب أنيناً خافتاً) ، (وتظل أنفاسه كالمنشار الصدئ يغدو ويروح فى قلب شجرة عجوز)

ولئن كان الكاتب قد وضع لعاميته ضابطاً عند استخدامها كأن يكون اللفظ العامى (متجرداً من قواعد اللغة العامية كإدخال حرف الباء فى أوائل الأفعال أو النفى بحرف الشين فى آخر الكلمة) فإنه ناقض نفسه وخرج عن هذا الحد الذى ألزم به نفسه دون أن يفرضه أحد عليه . ولو لم تكن غايته «اللغة» ، ولو لم يكن هو وحده مخطط الضوابط لاستعمالها ، ما انشغلنا بالبحث عما يمكن أن يعد جوانب ضعف وقصور فى مذهبه أو منحاه . ففى قصة (الودع) نجد حرف الشين الذى يستخدم للنفى فى العامية : (– أنا مش قلتلك أم محمد ما تدخلش هنا) ، (يعنى لسانك ما يسكتش يا ميت ندامة على كدة يا اخواتى) ، (– ليه يا حبيبى أنا أريحك منى ولا ترعلش) .[٩] و (فى العيادة) – أيوه قدامك على طول ، لوكان على ما كنتش جيت ، احنا مش بتوع حكما ، إنما عشان ابنى ده . – أهلاً وسهلاً ، شرفونا ، احنا بيتنا ما يتوهش) [١٠]، وفى (مولد بلا حمص) – كان احسن تضربى لى تليفون علشان مشوارك ما يروحش فاشوش ؟ – أنا عاوزك يا عم تقف جنبى ما تسبنيش دقيقة

---

(١) قصة «أبوفودة» – «السياسة الأسبوعية» ملحق العدد ٣٠٢٧– ٣/٢/١٩٣٣– ص ٦ .

(٢) قصة «كن . . كان» – «قنديل أم هاشم» ١٩٥٤ ص ١٠٢ .

(٣) قصة «صحوة» – «أم العواجز» ١٩٥٥ ص ١٣٤ .

(٤) قصة «فى عرضحال» – «أم العواجز» ١٩٥٥ ص ١٠١ .

(٥) قصة «تنوعت الأسباب» – «أم العواجز» ص ٧٣ .

(٦) قصة «احتجاج» المجلة الجديدة – العدد ٥ – ١/٥/١٩٣٤ ص ٦٥ .

(٧) قصة «كنا ثلاثة أيتام» – «الثقافة» – العدد ١٩٢ – ١/٩/١٩٤٢ ص ١٢ .

(٨) قصة «ذكريات دكان» – «أم العواجز» ص ٨٨ ، ص ٨٩ .

(٩) «عنترة وجولييت» – ص ١٢١ ، ١٢٣ .

(١٠) «عنترة وجولييت» ص ، ص ١٠٠ .

واحدة ، ربنا يستر عبال ما تخلص الهيصة) (١) ، وفى (السلم اللولبى) - الست بتقلك معهاش فلوس دلوقتى . - إيه يا خويا الناس دول . . ما يخفوش على الواحد إلا إذا كلب عضه)(٢).

وكان من الممكن ليحيى حتى فى قصصه القصيرة أن يسهم إسهاماً حيا ملحوظاً فى تصوير مجتمعنا المصرى على حقيقته ، لو لم ينهمك فى البحث عن «صور» طريفة لشخصيات شاذة أوغريبة أو ساذجة ، ولو لم ينشغل فى التنقيب عن ألفاظ عامية ، وبثها فى قصصه ، ولولا أن ذاته لم تطغ هذا الطغيان المستبد والقاسى ، بتفسيراتها وتعليقاتها وحكمها ، ثم اقتفاءه أثر الشخصية وتتبعها تاريخياً ، وكذا إكثاره من الشخوص فى القصة الواحدة التى لا تحتمل إلا جانباً يسيراً من جوانب شخصية واحدة . وهذا هو الذى أفقد قصصه القصيرة قوة التأثير والامتداد من ناحية ، وإحكام الشكل الفنى من ناحية أخرى . فضلاً عن خلوها من المضمون الاجتماعى ، رغم أنه ينتخب صوره وشخوصه ونماذجه - دون شك - من الواقع . إنه كاتب يحتفل بالزخرفة والزركشة وكلتاهما صناعة وحرفية وليستا من الفن فى شيء .

* * *

ثم يلتقى كاتبان آخران فى قصصهما القصيرة حول مفهوم «الواقعية الانطباعية» . بدأ أولهما وهو «محمود البدوى» - الكتابة عام ١٩٣٥ بعد أن ترجم لتشيخوف وموباسان قصصاً قصيرة فى مجلة «الرسالة» المصرية . بينما بدأ الثانى «سعد حامد» بعد ذلك بنحو ثمانية أعوام ، بعد أن مر بالمرحلة الرومانسية وكتب شعراً رومانسيا يعبر فيه عن عواطفه وأحلامه ، متأثراً بجبران والزيات والرافعى والمازنى ومحمود تيمور ، ثم ما لبث أن أضاف إليهم قراءات للجيل التالى لهم من أمثال نجيب محفوظ وعبد الحليم عبد الله وأمين يوسف غراب وإبراهيم الوردانى ومحمود البدوى الذى يكاد يكون رائده فى كتابة القصة الواقعية الانطباعية .

وثمة تشابه كبير بين محمود البدوى وبين سعد حامد . فهما يشتركان أولاً وقبل كل شيء ، فى أن القصة القصيرة وحدها ، وليس أى لون أدبى آخر ، هى فنهما الأوحد الذى أعطياه كل عمرهما . وانعكس هذا على إنتاجهما فيها ، فخلف كل منهما عدداً وفيراً من القصص القصيرة منشورة فى الصحف والمجلات ، وعدداً آخر لا يقل وفرة من المجموعات القصصية المطبوعة ، فلم يجريا وراء الإذاعة أو التليفزيون أو السينما ، وإنما أخلصا إخلاصاً غير عادى للقصة القصيرة ليس غير .

ومع ذلك فإن أيًّا منهما لم يأخذ حتى الآن حقه لا من الدراسة والبحث ، ولا من التكريم والتقدير . فقد ابتعدت عنهما الأضواء - عامدة - فى حين سلطت بقوة وتركيز على غيرهما . ربما لأنهما

---

(١) «الجمهورية» - العدد ١٨٦٧ - ١٩٥٩/١/٣٠ - ص ٤ .

(٢) «الجمهورية» - العدد ١٩٠٧ - ١٩٥٩/٣/١١ - ص ٤ .

عزوفان ، وربما لأن أياً منهما لم يشغل وظيفة رسمية كبيرة . وربما لأنهما لم ينضما إلى أى من التنظيمات الحزبية ، أو الجماعات الفكرية التى نشطت بعد الحرب العالمية الثانية خاصة ، فهما ليسا انحيازيين أو يساريين . وأيًّا ما كان الأمر فإنهما تفرغا للقصة القصيرة ، ووهبا كل منهما ما مضى من عمره ، وهو على استعداد لأن ينذر لها ما بقى منه .

وكلاهما ثقف نفسه بنفسه ، بعد أن حالت الظروف دون أن يستكملا دراستهما الجامعية ، ووقفا عند حدود الدراسة الثانوية . لكن محمود البدوى أخذ يقرأ الأدب العربى القديم وبخاصة الجاحظ ، والأصفهانى ، وابن المقفع ، والتهم «عيون الأخبار» و«صبح الأعشى» و«ألف ليلة وليلة» ، ثم قرأ الأدب الأوربى مترجماً ، ووقف عند تشيخوف ودستويفسكى ومكسيم جوركى وديكنز ولورانس وأوسكار وايلد وهمنجواى . قانعاً بوظيفة رسمية متواضعة دون أن تحدث فى نفسه هزة أو صدمة ، كما رأينا عند محمود عزت موسى وإبراهيم المصرى . وإنما رضى بها - وكذلك سعد حامد - على اعتبار أنها «قدر» مكتوب . ولم يحل ذلك أبداً دون إبداعهما واستمرارهما فى كتابة القصة القصيرة دون انقطاع ، حتى وإن انقطعت عنهما وسائل النشر وأدواته .

وكان تعبيرهما عن الواقع فى قصصهما القصيرة تعبيراً صادقاً ، من خلال رؤيتهما غير المتحزبة أو المتعصبة أو التى تشوبها التطلعات وتفسدها الأهواء والمطامع . وإنما أغرقا همومهما الواقعية ، التى تحدثها الحياة وتدفعها الظروف المحيطة فى وجهيهما ، فى العمل الفنى ، فكان هو وسيلتهما الوحيدة للتنفيس من ناحية ، وإبراز وجودهما وكيانهما من ناحية أخرى . ومن هنا تناولا الواقع تناولاً عاطفياً شاعرياً ، وقدماه تقديماً انطباعياً فيه قدر من الذاتية وقدر آخر من الموضوعية ، باتحاد وتآلف واتفاق، لم نجد له نظيراً عند يحيى حقى . إذ أنهما لم يثيرا قضية معينة ، بحيث تدفعهما إلى الإتيان بالأدلة والبراهين التى تثبتها وتؤيدها . كما أنهما لم يلتزما بعقيدة ما حتى لا يلتزم فنهما بهذه العقيدة أو ذلك المذهب . بل إنهما فقط عبرا عن إحساسهما بالواقع تعبيراً انطباعيًّا .

وإذا كان كل منهما يسعى من أجل أن يكون للقصة القصيرة تأثير وانطباع معين ، فإنهما يركزان على «أحداث» لها خصوصيتها ، لا على «صور» لها طرافتها . اختار البدوى معظم أحداث قصصه من الريف المصرى فى إقليم الصعيد ، وهى البيئة التى عايشها وانفعل بها حتى التاسعة والثلاثين ، فى حين كان اختيار سعد حامد لأحداث ومشكلات اجتماعية وعاطفية من المدينة ، وبالذات مما يحدث لأبناء الطبقة المتوسطة التى ينتمى إليها بحكم النشأة ، ذلك أن موطنه الدائم كان ولا يزال العاصمة .

والقصة القصيرة عندهما تروى بضمير المتكلم - وهى سمة الواقعيين الانطباعيين عموماً - لكى تسهل عليهم عملية التعبير ، ولإيهام القارئ بأن ما يقصه الكاتب قد حدث فعلاً ، ومن ثم يختفى التحليل ويصعب بينما يكثر الوصف ويتيسر ، كما يصبح الوصول إلى عواطف القارئ ومشاعره سهلاً

هيناً . ويرتبط بهذا أن « الحدث » غالباً ما يكون قد تم فى الماضى ، لذا فإن استخدامها للفعل « كان » لا تخلو منه فقرة فى السرد ، الذى لم يفكروا فى أن يبثا خلاله ألفاظاً عامية .

ولعل أوضح ما يميزهما البساطة فى العرض ، وسلاسة السرد وسهولته ، واختيار الموضوعات التى تتصل بالنفس الإنسانية ، والعواطف البشرية ، والعلاقة بين الرجل والمرأة ، والعطف الشديد والحنان المفرط على « الإنسان » ذلك المخلوق الضعيف ، الذى تنهشه قوى أعتى وأكبر منه ، يتمثل بعضها فى « القدر » الذى لا سلطان له عليه ، ويتمثل بعضها الآخر فى التقاليد التى تفرضها الجماعة ويحددها المجتمع . وهما يؤكدان على جانبى « الخير » و « الشر » عند الإنسان ، فثمة توازن بين الجانبين ، ويأتى ذلك لا بدافع أيديولوجى أو فكرى أو التزام بمنهج فلسفى - كما سنرى فى قصص توفيق الحكيم القصيرة - بل بدافع التعبير عن الواقع ، والواقع مكتظ بالصور والأحداث التى يكشف بعضها عن الخير ، ويفضح بعضها نوازع الشر عند الإنسان .

ورغم ما أذيع عن محمود البدوى من أن « مسألة المرأة والرجل والعلاقة الجنسية بينهما تحتل مكاناً مسرفاً فى قصصه حتى لا تكاد تخلو منها قصة واحدة »[1] فإن الباحث فى كل ما أنتج البدوى من قصص قصيرة يجب ألا يقف عند هذا الموضوع وحده الذى شغل - فى الحقيقة - جانباً من فكر البدوى وفنه . ذلك أن هناك موضوعات أخرى متعددة تكشف عنها لقطاته لأحداث واقعية شاهدها وتأملها وأحسها وشعر بها وربما عاشها أيضاً . ولعل الدليل على ذلك قصص البدوى عن الريف وتصويره للقرية فى صعيد مصر ، بتقاليدها وأخلاقيات الناس فيها والعلاقات السائدة بينهم ، وهو موضوع تنفرد به قصص البدوى وحده . وإذا كانت القرية المصرية قد حظيت ببعض اهتمام كتاب القصة القصيرة - قبل البدوى وبعده - فالملاحظ أنها « قرية الدلتا » وليست قرية الصعيد .

فالبدوى كتب عن ريف الصعيد أكثر ما كتب ، لأنه عاش فى الحقول ، وزرع الأرض وحصدها ، وعرف كيف يعيش الفلاح المصرى فى ذلك الإقليم ، وعرف كيف يخرج ليلاً ليسطو إذا كان لصاً ، وما الدافع إلى ذلك ، وكيف يفكر ليأخذ بثأره ، ثم تفهم طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة . فالثأر ، واللصوصية ، والجنس وإن كان نادراً ومغطى جداً وملفوفاً ، هى الموضوعات التى شغلته فى بداية حياته الفنية ، لأنه رأى ذلك فى البيئة التى عاش فيها ، وأحس بهذه الظواهر واضحة فى مركز « أبنوب » محافظة أسيوط - فى هذه المنطقة التى لم تشهد أمراء ولا تفاتيش للزراعة ولا إقطاعيات ولا عبيداً وأصحاب ضياع . حتى إذا ما انتقل البدوى إلى المدينة « القاهرة » اختلط بالمثقفين من أبناء الطبقة البورجوازية الصغيرة ، فيصورهم ويكتب عن أزماتهم ومشكلاتهم وعلاقاتهم وقيمهم التى تختلف عما شاهده فى الريف . والغريب أن البدوى لم يكتب عن أولاد البلد ساكنى

(١) « الشعب » - العدد ١١٧٣ - ٥٩/٨/٣٠ - مقال د . محمد مندور عن « الذئاب الجائعة » ، الزلة الأولى » ص ٦ .

الأحياء الشعبية مثل يحيى حقى وعبد الرحمن فهمى ، لأنه لم يعش فى هذه الأحياء ولم يحتك بأهلها فهو لا يكتب عن أناس وشخصيات وأحداث لم يشاهدها ولم يرها . ومع ذلك فإنه وإن كتب عن المدينة أو عن حدث فيها أو شخصية بها ، فإن صورة القرية بتقاليدها وقيمها وأشخاصها لا تبارحه ولا تفارقه .

يظهر هذا للوهلة الأولى فى قصته (ليلة فى الحان) إبان تصويره لمشاعره الدافقة وهو مع صديقته التى قضى معها ليلة ممتعة شاعرية ، فهو لا يفتأ يذكر قريته والفقراء الذين لم يفعل لهم شيئاً سوى مجرد العطف على حالهم : (كنت واقعاً تحت تأثير خواطر عاصفة ، أتعذب لعذاب الناس ، وأتألم لآلامهم ، وأشقى لشقائهم وبؤسهم ، أرى الفقراء إخواننا فى الإنسانية يشقون ويتعذبون ويتساقطون حولنا تساقط الفراش حول اللهب ، ونحن لا نفعل شيئاً لأجلهم ، لا نفكر فى إسعادهم وانتشالهم من بؤسهم وفتح أبواب الحياة . كان نظرى إلى المرضى والضعفاء والمساكين والذين قست عليهم الحياة وشردهم المجتمع ولفظتهم الإنسانية ، كله عطف وإشفاق على مصيرهم)[١]، ولا يقف تذكره للريف عند حد أهله المساكين ، وإنما إلى طبيعته وأرضه ولياليه أيضاً : (وضغطت على ذراعى وقربت منى . مشينا على رصيف الجسر حتى تخطيناه وانحدرنا إلى الشط ، وسرنا على العشب الأخضر المطلول ، وكان السكون عميقاً شاملاً ، والطبيعة هاجعة ناعسة ، وطرف الجيزة الفيحاء يبدو بنخيله وحدائقه وبساتينه ، غائص فى لجج الظلام ، ولم تكن الليلة مقمرة فاسترحنا إلى الظلام ، وإلى ظل النخيل الممتد على أديم الماء . ولم تكن سعادتنا مستمدة من الطبيعة الجميلة الضاحكة بل كانت خارجة من أعماق نفسينا . . وجلسنا على العشب الندى ، ورحت أذكر قريتى الحبيبة على النيل وطفولتى وملاعب صباى ، أيام كنت أقضى النهار طوله أصطاد السمك ، وأسبح فى الماء . رجعت أذكر الليالى الصيفية المقمرة التى كنت أتنزه فيها فى النيل مع لداتى من أبناء أعمامى)[٢] .

وتلازمه صورة القرية المصرية الصعيدية فى رحلاته إلى اليونان وتركيا ورومانيا والمجر والهند والصين وهونج كونج . وقد كان دائم المقارنة بين حياة الفلاح المصرى وحياة الفلاح فى كل بلد يزورها . وفى قصته (الرحيل) ١٩٣٥ قارن بين بؤس الفلاح المصرى وشقائه وتعاسته وبين سعادة الفلاح اليونانى . وكذلك بين ظروف الفلاح المصرى والفلاح الروسى قبل الثورة . وقد هيأت له ذلك قراءاته وحبه الشديد لتشيخوف . وهذا يدل دلالة واضحة على مدى اهتمام البدوى بالريف ووصف حياته وطبيعته ومآثر أهله .

وفى قصته القصيرة (صوت الدم) تركيز على تصوير القرية المصرية فى الصعيد ، لكنها اهتمت

---

(١) «فندق الدانوب» – محمود البدوى – مكتبة مصر ومطبعتها ١٩٤١ – ص٤٣ – ص ٤٨ .
(٢) «فندق الدانوب» – ٥٦ .

كثيراً بالتفاصيل ووصف الطبيعة والجو ، على اعتبار أنها أشياء وعناصر مادية موجودة فى الريف ولا سبيل إلى الخلاص أو الهرب من وصفها . وإن كان « الحدث » الرئيسى فى هذه القصة جديراً بأن يكون موضوعاً رئيسياً لقصة قصيرة تعالج الأخذ بالثأر الذى انتشر فى تلك الرقعة من مجتمعنا . ولئن كانت هذه القصة أقرب إلى أن تكون مختصر رواية ، وهى ظاهرة لحقت بقصص البدوى فى مراحله الأولى ، فإن الكاتب أجاد التعبير عن الوساوس والمخاوف والقلق والاضطراب النفسى الذى ركز عليه فى نهاية القصة عندما وقف إزاء استعداد « عبد الحى » للأخذ بالثأر .

ومع صدور مجموعة (الذئاب الجائعة) تبدو ملامح القصاص الفنان الحريص على أن يعطى قارئه صورة فنية صادقة وواقعية لانطباعاته عن الحياة فى الريف والمدينة ، وإن كنا نراه أكثر انعطافاً نحو الريف وتصوير قطاعات من الحياة فيه . وتكشف قصة (الذئاب الجائعة) التى تتصدر المجموعة عن أن الكاتب بدأ يتخلص رويداً رويداً من بعض ما علق بقصصه الأولى من شوائب الجزئيات والتفصيلات والأحكام الذاتية والتدخل وما شابه ذلك . فى هذه القصة القصيرة قدر كبير من الوحدة الفنية ، والحركة ، وتسودها وحدة انطباع ظاهرة منذ الكلمة الأولى . الحدث فيها واحد دون حشد للتفاصيل أو سرد لجزئيات تافهة لا علاقة لها بالموضوع الرئيسى . ولأول مرة فى تاريخ القصة المصرية القصيرة يتصدى كاتب لتصوير الشذاذ واللصوص الذين التزموا فى ثورتهم على تناقضات المجتمع وسيلة العنف والسرقة والتدمير. سرقة الأثرياء والبخلاء الأشحاء ، وكأنهم الصعاليك ذوو النظرة أو الفكرة الاجتماعية المعروفة فى العصر الجاهلى .

والكاتب يصورهم فى إحدى لياليهم التى توجهوا فيها نحو مزرعة « عثمان بك » ، حيث انتهت الليلة بمطاردتهم ، وسقوط أحدهم « حسان » قتيلا . وعلى لسان واحد منهم يلتمس الكاتب طريقه إلى تصوير حياتهم والتعبير عن عدم رضاهم عن هذه الحياة : (لقد مرت علىّ فى تلك الساعة الرهيبة صور حياتى من الوقت الذى شببت فيه عن الطوق إلى أن أصبحت مع الفتاك الآثمين . . . وضمنى هؤلاء الرفقاء إلى زمرتهم . . وسرنا جميعاً فى طريق الظلام – هل كنا سنصبح هكذا ، ونعيش على هذا النحو لو أنيرت أمامنا السبل ورفعت المشاعل وتبينا السبيل ؟ . . أبداً لقد كنا أشد ما نكون حماسة وفتوة ونضارة ، فانتقلنا من الروض إلى بيداء التيه بعد أن ضاقت بنا السبل ؛ ودفعنا المجتمع إلى ركوب هذا الطريق . . فيجب أن نمضى إلى النهاية . . إن أحداً من الناس لم يفكر فى الساعة الفاصلة فى تاريخ الإنسان . . الساعة الفاصلة فى تاريخ الرجل . . التى قد يكون بعدها ملاكاً رحيماً أو شيطاناً رجيماً . . لقد مرت بنا تلك المحنة القاسية كما لم تمر على مخلوق بشرى ، وكنا نتعذب ونقاسى من البرد والجوع والشقاء ، ونحمل من الأعباء ما تنوء بحمله الجبال . . كنا نعمل ونحن صغار فى الحقول ، فلا نحصل فى آخر النهار حتى على ما يمسك الحوباء ، كنا نرتعش من البرد فى ليالى الشتاء ، ونتألم من

الجوع . . . ولم يكن عملنا منتظماً بل كنا نعمل يوماً ونتبطل خمسة . . وكان كل شيء يعمل على عذابنا وشقائنا ، فلم يكن بد من هذه الطريقة . ولم نكن نشعر فى أول الأمر ، بعد كل حادثة سطو بشعور الرجل الراضى عن عمله وفعله ، بل كنا فى ساعات كثيرة نشعر بالندم ، وعذاب القلق ، إذا ما أسفرت الليلة عن محنة وبانت عن قتيل . . . ثم مضت الأيام وجرفنا التيار إلى نهاية المنحدر ، فغلظت قلوبنا . . وماتت ضمائرنا . . وغدونا أشد ضراوة من الوحوش)(١). إن البدوى يقرر أن الظلم الاجتماعى فى الريف يطحن الكثيرين من الأجراء ، وهو يقول ذلك من خلال ذاته كفنان يحس بأحاسيس الناس ويتألم لها ، وليس مستنداً إلى أرضية فكرية أو عقائدية ، كما نرى فى تصور عبد الرحمن الشرقاوى وسعد مكاوى وعلى الدالى ويوسف إدريس لقضية الفلاح المصرى ومعاناته وصراعه ومحاولاته الثورة على الواقع بهدف تغييره لصالح الطبقات الأكثر عدداً والأطول حرماناً . الفلاح عندهم مطحون بحكم تناقض الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية ، وسيطرة وملكية قلة قليلة ، فلابد أن يكون ثائراً حتى يقضى على كل التناقضات وتتحقق العدالة الاجتماعية والمساواة الاقتصادية . لكن الفلاح عند البدوى غالبا لا يثور ، وإنما هو قانع راض بقدره ، فالبدوى يسلم بالقدر تسليماً لا سبيل إلى زعزعته ، ولئن ثار الفلاح عند البدوى فإنما يتخذ ذلك شكل اللصوصية التى قد تحقق أغراضاً جزئية للصوص أنفسهم . وطبيعى ألا تكون الثورة هنا مهدفة اجتماعياً ، ولكن بحكم الواقع والبيئة . فمعروف أن «أبنوب» موطن الكاتب كان يطلق عليها «شيكاغو مصر» . بمعنى أن اللصوصية والأخذ بالثأر كانا طابع الحياة فى هذا الإقليم .

لذا فإن الكاتب وهو بسبيل التعبير عن واقع معين فى إقليم له هذا التفرد فى طابع حياته ، لم يكن أمامه بد من تصوير هذه الحياة باختيار أحداث تجرى على هذا النحو . السرقة والأخذ بالثأر والتمرد على العرف . والشخوص ذوو الطبائع والخلائق والعادات والسلوك غير المألوفة وغير الطبيعية فى نظر ابن العاصمة أو ابن المدينة الكبرى ، وان كانت هى فى حد ذاتها «واقعاً» شاهده الكاتب وتعرف عليه وعايشه وأحس به ثم نقله فى شكل قصة قصيرة . والذى يقرأ (الشيخ عمران)(٢)، و (الذئب)(٣)، و (حارس القرية)(٤)، سوف تواجهه حياة القتل والرعب والشظف والقسوة والبؤس معا .

وربما يكون البدوى هو أول من نعرف من كتاب القصة القصيرة فى مصر الذين عبروا عن حياة «عمال التراحيل» وهو قطاع كبير من ريفنا المصرى ظلت أعين الكتاب بعيدة عن رؤيته حتى جسد

---

(١) «الذئاب الجائعة» - ط ١ ١٩٤٤ ط ٢ ١٩٥٤ الكتاب الذهبى - دارروزاليوسف - ص ١١ .

(٢) «أخبار اليوم» - العدد ١٠٩ - ٤٦/١٢/٧ - ص ١١ .

(٣) «الشعب» - العدد ٣٠٨ - ٥٧/٤/٩ - ص ٨ .

(٤) «العربة الأخيرة» - ط ١ ١٩٤٨ ، ط ٢ ١٩٦١ الكتاب الذهبى - روزاليوسف ص ١٤١ .

مشكلتهم فيما بعد يوسف إدريس فى روايته (الحرام) . لكن البدوى كان الأسبق إلى اختيار هذا الجانب من حياة أبناء الريف المصرى ، ومعاناتهم من أجل الحصول على لقمة العيش ، ثم إحساسهم بالحرمان الجنسى والجفاف العاطفى : (كنا نستيقظ فى الساعة الخامسة صباحاً حتى فى أشد أيام الشتاء برودة وأقساها زمهريراً ، ونتخذ طريقنا إلى الحقل متثاقلين . . كنا خمسة عشر رجلا من قرى مختلفة ، جمعنا عمل واحد فى قلب الصعيد . . كنا من العمال الأجراء الذين يسعون فى الأرض طلباً للرزق أينما وجدوا للعمل سبيلا ، وللرزق موطنا . . كنا من هذه المخلوقات البشرية التى كتب عليها الشقاء الأبدى فى هذه الدنيا ، والذين ولدوا فى ليال لا يلوح فيها نجم ولا تبدو بارقة من سعود . كانت الأيام تمضى بنا من سيئ إلى أسوأ . . كان الواحد منا لا يحصل على أكثر من ثلاثة قروش يومياً نظير العمل اثنتى عشرة ساعة فى الحقل . . وكنا نعمل بين الشادوف وسقى الأرض وعزقها من فجر اليوم إلى مغرب الشمس ، وطعامنا لا يعدو الخبز الأسود والبصل وما تنبت الأرض من بقل ، ومع ذلك لم نكن نشكو نصباً ولا مرضاً وكنا نعمل تحت الشمس ونصلى نارها طول النهار) ، (كانت الأيام تمضى رتيبة وكنا ننتقل من الحقل إلى القرية وننام فى منزل صغير اكتريناه بعرق جبيننا ، واختزنا فيه طعامنا . . ولقد كان المنزل أشبه بزريبة الحيوانات التى بجوارنا) (١) .

وفى ظل هذا الحرمان المادى وتلك الحياة الجافة العصية المكفهرة ، يزداد الإحساس بالرغبة والشعور بالظمأ الذى يجب أن يشبع . ويتجه شعور المحروم نحو « الجنس » و « المرأة » فالمرأة بالنسبة إليه هى الحياة التى حرم من متعها ، و « الجنس » هو « القوة المادية » التى عصيت عليه ، وهو يريد أن يقتحم المرأة ليشعر بوجوده وليقضى على أسباب مرارته ، وليسقط همومه وأحزانه ويخفى حاجته وينسى بؤسه : (أنا رجل من لحم ودم . . رغم كل شيء . . ورغم ما فى من قوة الأعصاب . . وأنا وإن كنت ريفياً خشناً لم يخفق قلبى خفقة الوجد ، ولم أنعم فى ظلال الروض بنسيم الحب وشذاه . ولكنى رجل . . رجل فى ربيع عمره ، من لحم ودم . . ذاق قسوة الحرمان عدة سنين . . ولهذا شعرت عندما اقتربت منى هذه المرأة ، وامتزجت أنفاسها بأنفاس الزرع المحيط بى ، بأن يداً من الفولاذ تعصر قلبى . . فوضعت الفأس على كتفى ، وتركت المرأة وحدها ، ودخلت الحقل ، وأخذت أضرب فى الأرض ، وعيناى لا تريان شيئاً ، وجسمى يسيل عرقاً . . وظللت على ذلك مدة خيل إلى أنها طويلة جداً . . وتنبهت على صوت المياه وهى تتدفق بجوارى وتسيل تحت قدمى . . فأسرعت إلى خارج الحقل . . فوجدت القناة قد تقطعت فى المكان الذى كان يشرب فيه القطيع . . وكانت الفتاة واقفة مكانها تضحك)(٢)

---

(١) « الذئاب الجائعة » – ط ٢ ١٩٥٤ – ص ٣٦ ، ص ٣٨ .

(٢) « الذئاب الجائعة » – قصة (فى القرية) ص ٤٢ ، ص ٤٨ .

وبعد أن يحصل على «المرأة» ويشبع رغبته الجنسية ، أى بعد أن يشعر بذاته وبأن الحياة أقبلت عليه ، سرعان ما تمتص قوته ، وتعود فتفتك به وتغدر ، لأن البقاء دائماً للأقوى ، وتنتهى حياته إلى السجن . وكأنى بالكاتب يريد أن يقول إن أبواب الحياة مغلقة فى وجوه هؤلاء الكادحين ، وهى إن ضحكت أو ابتسمت لهم حيناً فإنما لتغدر بهم وتقضى عليهم قضاء نهائياً ، أو لتصيبهم بداء لا سبيل إلى الشفاء منه (وطالت أيام مرضى . . فلم يكن هناك علاج ولا طب ، فقد تركت نفسى لرحمة الأقدار . . وتطور الجرح ، وأصبت بالحمى ، وكنت أهذى طول الليل فى غرفة حقيرة قذرة ليس فيها نور ، ولا هواء ، ولا تراها عين الشمس . فلم يكن فيها غير منفذ واحد ، وهو بابها الصغير . . وكانت الحشرات تمرح فيها فى الليل ، والذباب يملأ جوها فى النهار ، والروائح الكريهة تنبعث من كل مكان . . وكنت ملقى على حصيرة قذرة فى ركن من الغرفة ، وتحت رأسى وسادة أقذر منها . . فأى عذاب وألم ، وأى حياة يحياها الريفى المسكين . . إنه إذا عاد من الحقل ودخل البيت ، أو ما يسمى بيتاً ، شعر بالاختناق ، ولكن حسه يبلو على مر الأيام ، وعينه تألف القذارة ، كما يتعود بطنه الجوع) (١) .

على أن الريف عند البدوى ليس فقراً كله وليس ثأرا ولصوصية على طول الخط ، ولكن مع هذا وذاك هناك الشىء الواقعى والطبيعى الذى ابتعد عنه الرومانسيون وهم يكتبون عن الريف وصوروه تصويراً بعيداً عن الواقع ، هناك «الجنس» الذى يعالجه البدوى معالجة فنية وواقعية ، ويصوره تصويراً جيداً لا أثر للإثارة فيه . وإيمانه بأن الجنس أمر واقع ، وهو واقع مادى لا تخلو منه الحياة ، جاء نتيجة طبيعية لعزلته غير العادية والإحساس بالحرمان والشذوذ ، ثم لأنه عاش فترة ليست قصيرة من حياته فى «بنسيونات» . فالوحدة ، والحرمان غير الطبيعى ، والشذوذ ، والحياة فى هذه الأماكن ، جعلت الجنس ينفجر فى قصصه القصيرة بشكل واضح . رغم أنه بدأ حياته كرجل دينى ، وكانت أحب الدروس إليه وهو فى المدرسة الابتدائية هى دروس الدين . لكن حياة المدينة ، ورؤيتها إبان الحرب وما كان يصدر عن جنود الاحتلال والأقليات الأجنبية ، دفعه إلى التفكير طويلا فى هذا الموضوع ، وقادت خطاه عبارة تتصدر فاتحة ترجمة (ألف ليلة وليلة) بالإنجليزية تنص على أن (للأبرار كل شىء بر) . وقد أثرت فيه هذه العبارة وانطبعت فى ذهنه ، وعندما بدأ يكتب فى الجنس وضع فى اعتباره أنه يكتب للأبرار أولا وقبل أى شىء آخر .

ومما يلفت النظر أن البدوى كان كثيرا ما يختار شخوصه من ذوى العاهات فى المجتمع : الأعمى والأعرج والمشلول وقبيح الوجه والدميمة ، ممن يشعرون بأنهم غير طبيعيين ، وممن يحسون بأنهم يعيشون فى وحدة وأن أشياء معينة تنقصهم . وكأنه يريد حينما يجعل محيط تفكيرهم «الجنس» ، أن يعوضهم

---

(١) «الذئاب الجائعة» قصة (فى القرية) ص ٤٢ و ٤٨ .

عن شيء افتقدوه . . إحساسهم العارم بالنقص ورغبتهم الكامنة فى محاولة تعويضه وتخطيه أو تناسيه ، يقودهم إلى إبراز قدرتهم ووجودهم فى هذا الشيء الآخر « الجنس » ، ليكشفوا عن قدرتهم على مواجهة الحياة وصلابتهم وتخطيهم للعقبات وعزمهم على إخضاع الآخرين أو الأخريات . ففى (الأعرج فى الميناء) البطل مهندس أعرج ، وفى (جسر الحياة) البطل كذلك مهندس أعرج ، وفى (الأعمى) الشيخ سيد أعمى ضرير ، لكنه يقتنص الفرصة ليدخل الفتاة الحقل ويقضى معها رغبته عنوة . والمهندس « جعفر » فى (جسر الحياة) يغتصب « روحية » ويتجاهل صوت خطيبته ويقفل سماعة التليفون فى وجهها .

والبدوى يؤمن بأن الجنس ليس ضرورياً فحسب ، ولكنه « قدر » لا سبيل إلى الهروب منه . وقد أشرنا إلى أنه كريني يعتقد فى وجود قوة أعلى منا وأقوى ، قوة جارفة لا نستطيع ردها ، ولا نقوى على دفعها ، تسوقنا إلى المصير الحتم ، وهى التى تسيرنا وتوجهنا وتقودنا ، ونحن لا نملك إزاءها دفعاً . و « الجنس » بالتالى قدر يفاجئنا ويتحكم فى سلوكنا ، ونحن لا نقوى على دفعه ، بل نقوى فقط على الاستسلام له (حتى الحيوانات لها رفاقها فى الأجم ، حتى الشوارد لها قرناؤها فى البرارى ، حتى الطيور لها رفاقها فى الأيك ، حتى العجماوات والحشرات لها رفاقها على ظهر الأرض وفى أعمق طبقاتها ، فلم ينفر ؟ كل ما فى الحياة يبغى رفيقاً ، فلم يعيش وحيداً ولم يتعذب ؟ خلقت المرأة للرجل وخلق الرجل للمرأة ، ولابد أن يتلازما) (١) .

وحينما سقطت « جميلة » مع « سيد » الأعمى لم يلق الكاتب عليها أى لوم أو تأنيب ، فقد كان لابد لها من الاستجابة الفورية لدعوة « الجنس » مادام هذا هو قدرها : (ستذكر جميلة دائماً أن قوة خفية ساقتها ، بمحض إرادتها ، إلى الوحل ، قوة أعلى منها لا تستطيع فهمها ولا تحاول فهمها ولا تعليلها . . هذه القوة الخفية الأزلية تعمل دائماً من وراء الحجب ، تعمل أبداً من وراء الغيب ، وتسوقنا إلى المصير المحتوم . . ستذكر جميلة ، الفتاة الريفية الجميلة المزهوة ، أن قوة خفية ساقتها إلى البئر ، لتقودها إلى الأعمى ، ولتجرفها إلى الحقل ، لا لذة ، ولا متعة ، ولا إحساس بشيء من هذا كله ، ولكنها استسلمت ورضيت ، لأنه حكم عليها بأن تستسلم وترضى)(٢) .

ورغم ذلك فإن المصير المأساوى ينتظر دائما بعض أبطال قصصه ، و« نعمان » فى قصته (فى القرية) بعد إقباله على المرأة واستمتاعه بالجنس أصابه المرض واقتيد إلى السجن ، بينما « المرأة » — الحياة — تسير سيراً طبيعياً دون أن يمسها أدنى أذى ، وكذا الشيخ سيد فى قصته (الأعمى) وهى القصة التى أجاد الكاتب فيها تصوير اللحظة والموقف تصويراً جيدا ، انتهت حياته بأن رجمه الأطفال

(١) « الذئاب الجائعة » — ط ٢ ١٩٥٤ — قصة « فى الظلام » ص ١٥٧ — ص ١٥٨ .

(٢) « الرسالة » — العدد ١٥٦ — ١٩٣٦/٦/٢٩ — قصة (الأعمى) .

بالحجارة ، ثم وجدوه قتيلا على قارعة الطريق : (وتجمع الصبية على الجسر ، ووقفوا صامتين وعلى شفاههم بسمات خفيفة ، حتى جاوزهم الأعمى ، وهو يسير سيره المألوف . ولما بعد عنهم قليلا ، رماه أصغرهم بحصاة استقرت عند صدغه ، ما هذا ؟ لقد أصابته للمرة الأولى أول رمية من أصغر صبى ، ما الذى جرى ؟ وانهالوا عليه بعد ذلك يدأ واحدة حتى أمطوره وابلا من الحصى والحجارة . فاستدار لهم الرجل ، وقد تميز غيظاً ، ولوح بعصاه يهدد ويتوعد فتفرقوا عنه واستأنف سيره بعد برهة قليلة ، واستأنفوا هم بدورهم حصاهم وحجارتهم ، فما أقل الصبر عند الأطفال ، وأصابه حجر فى الجانب الأيسر من صدغه فشجه وسال الدم . وآلمه الجرح جداً حتى خرج به عن رشده ، فدار على عقبيه وجرى وراء الصبية يضرب بعصاه يميناً وشمالا ، ولا يبالى أين تقع وتصيب ، وهو مخبول تماما ، حتى أصابت ضربة قوية صبياً فى رأسه فجرحته جرحا بليغاً ، ونزا دمه الأحمر فلطخ وجهه . وكان الكلب رابضاً على الجسر فى ظل جوار لمنزل خرب ، وعينه إلى المعركة التى حميت واشتدت ، فقام ينفض جسمه نفض الليث وتوثب وثبات جامحة ، ثم دار دورات سريعة يقذف فى خلالها الهواء بغبار رجليه ، ثم انتفض على الرجل فمزق الجزء الأمامى من ثوبه ، وطار به ، والصبية تبصر هذا ولا تصدق . وشجعهم الكلب على معاودة الكرة على الرجل فانهالوا عليه وقد حموا ونشطوا يرجمونه بالحصى والحجارة حتى انطلق الرجل يسابق الريح . . وما زالوا يتبعونه حتى أجلوه عن القرية ، ولما كلت سواعدهم رجعوا إلى القرية ضاحكين وانطلق هو يجرى كالمخبول لا يلوى على شىء)[1] .

والموقف هنا طبيعى لا افتعال فيه ، وعناصره كلها واقعية . فالشيخ سيد بعد أن فعل فعلته لم يستطع أداء الصلاة ، فنام فى الخلاء تحت شجرة السنط حتى القيلولة ، وما إن رآه الأولاد حتى جروا وراءه كعادتهم ، لأنه هو أيضا ينهرهم ويؤذيهم بعصاه إذا ما اقتربوا نحو المسجد أو نحو البئر . هو فى قوته حين يكون بمفرده فى مكان عمله ، وهم أقوياء بتجمعهم بعيداً عن موطن رهبته وقسوته وجبروته . والكاتب لا يكتفى بتصوير هذا الموقف الواقعى المكثف الذى أسهمت فيه وخدمته كل عناصر الواقع الموضوعى الخارجى ، وإنما حدد للشيخ سيد مصيراً يرتبط دائما عنده بالجنس ، وهو الموت . فإذا كان « الجنس » و « المرأة » هما عنصر البقاء والتجدد والحياة ، فإن الموت هو النقيض لهذا كله . وكما أن الجنس والحياة والمرأة حتمى تواجدها وضرورى ، فإن الموت هو الآخر حتمى وجوده ، وهو قدرنا . ولابد لقارئ هذه القصة أن يتساءل : كيف وعلى يد من ومتى ولماذا قتل الشيخ سيد ؟ والكاتب لا يجيب عن هذا التساؤل لا فى هذه القصة ولا فى قصص كثيرة غيرها ، المهم أن « الحياة » تسير ، فجميلة حية وموجودة وباقية ، بينما الشيخ سيد انقضى أمره . وبما أن الحياة ممتدة فليس ثمة ما يدعو الكاتب إلى أن يضع لقصته نهاية . وربما اعتقاداً من الكاتب بذكاء القارئ ، وفطنته وهذا

---

(١) « الرسالة » – العدد ١٥٦ – ١٩٣٦/٦/٢٩ – قصة « الأعمى » .

لا يستوجب توضيح كل شيء له . . وربما أيضاً لأن الكاتب يريد أن يشاركه قارئه التفكير بعمق .

ويتجاور الجنس مع الموت والحياة مع الفناء فى عربة واحدة تحملها معاً جنباً إلى جنب فى قصة (زهور ذابلة) التى صور فيها الكاتب مشاعره بعد يوم مرهق وهو يركب عربة الموتى تحمل خلفه قريباً له ، وفى الطريق تركب فتاة ريفية جميلة ، فلا يلبث الراوى أن يفكر فيها جنسياً وينسى كل شيء : الموت ، الصديق ، ظلمة الطريق ، توقف العربة ، إرهاقه ، جسده المتعب ، المصير الذى ينتظره ، جو الحزن والسهوم والذبول والإحساس بالفناء ، اللهم إلا ارتباط فكره بالمرأة مصدر الحياة وعنصرها المتجدد . وهو يرى أن ذلك طبيعى فى لحظة كهذه . انعدام الرفيق ، والشعور باللابقاء . فتكون هى الخيط الذى يصله بالعالم الخارجى وبالحياة والوجود المستمر ، والكاتب يتناول هذا الأمر الواقع ببساطة متناهية : المرأة على استعداد للاستجابة لأنها فى حاجة دائمة إلى الرجل لإثبات وجودها وقدرتها ، والرجل فى حاجة دائمة إلى المرأة لأنه فى حاجة إلى الحياة ، وهو يصور لنا هذه اللحظة بسهولة ويسر هكذا : (بقينا صامتين مدة طويلة . . وكنت مضطجعاً ، ومرسلا بصرى إلى سقف العربة . . وكانت هى مائلة إلى النافذة ومطلة برأسها على الطريق . . لم تكن تتحرك . . حتى يخيل للناظر إليها أنها نائمة . . ما أشد سكون هؤلاء القرويات وما أحلى وداعتهن . . أى سر فى الحياة . . بعد أن بارحنا السائق بلحظات . . ووجدت نفسى وحيداً مع هذه المرأة . . سرت فى جسمى رعشة . . ووجدت الدم يتدفق فى عروقى من جديد . . ونسيت المرض والحزن والموت . . هل كنت أتمنى هذه اللحظة وأنا فى غمرة هذه التعاسة المرة ، وهذا التعب الجسمانى البالغ ؟ ربما . . فقد شعرت بعد أن تركنا السائق أن حملا قد انزاح عن صدرى . وأن الفاصل الذى كان يحجب عنى هذه المرأة قد أزيل . . ونسيت الموت . . وصاحبى الراقد خلفنا فى العربة . . نسيت كل شيء يتصل بهذا ، واتجهت بكليتى إلى هذه المرأة ، وكانت قد رفعت رأسها وواجهتنى . . ونظرت إلى . . وعاودتنى الرعشة من جديد . . وابتدأ العرق ينضح على جبينى واقتربت منى وقالت فى صوت خافت : «أخائف أنت ؟» فقلت لها بصوت مرتعش : — «أبدا» ومددت يدى دون وعى ، كانت يدى ترجف فى الظلام كالعنكبوت . «يدك ساخنة» ولم أقل لها شيئاً . . وتركت يدى فى يدها . . وأغمضت عينى . . «مالك أنت محموم ؟» . . أنا محموم . كان العرق يسيل من جسمى كله . . وكنت أرتعش . . ومرت يدها على يدى وذراعى . . ووجدت يدى تمسح على ذراعها . . وشعرت بنعومة بشرتها تحت ملمس أصابعى . . وأحسست بجسمى يتخدر . . وسكنت الرعشة وجف العرق . . وانحدرت يدى عن ذراعها . . وكأنى كنت فى غيبوبة . . ورجعت إلى نفسى وبحركة لاشعورية . . مددت رأسى ونظرت من النافذة إلى صاحبى وكان فى نعشه ، وعليه الغطاء الحريرى . . هل تصورته تحرك ، ونظر إلينا ،

ووضعت يدى على جبينى وملت إلى النافذة ، وابتعدت عن هذه المرأة)[١]

فالمرأة هنا مصدر عذابه وقلقه واضطرابه ، وإن كانت ينبوع حياة فى الوقت نفسه . وهو يخشى أن تقضى عليه أو تكون سبباً فى هلاكه أو فقدانه ما يملك ، فهى التى تسببت فى أن يفقد « عبد العال »[٢] الجنيهات الخمسة التى كاد يهلك من أجل الحصول عليها فى البئر الرملية ، لسبب بسيط هو أنه طمع فى الغجرية وتمنى أن يضمها ويحتضنها فى أحد الحقول . وبعدما تم له ذلك ونامت بجواره وضمها فى نعومة ونشوة غامرة ، إذا به يستيقظ فى الفجر فلا يجدها ولا يجد جنيهاته الخمسة . فيعود إلى رفاقه فى العمل حيث الكفاح اليومى الشاق . والقصة الأخيرة إلى جانب ذلك تخلو من العيوب التى تردت فيها قصصه الأولى أو تتميز بالتركيز الشديد ، وتترك فى نفس القارئ وشعوره أثراً حرص الكاتب على أن تكون وسيلته إلى ذلك لغة شفافة ، تزيد من الرؤية الشاعرية للواقع . ولعل هذه القصة تكون قد أبرزت قضية عمال التراحيل وحياتهم وشقاءهم ومعاناتهم اليومية وبؤس أيامهم ، وهم يعيشون فى ظل ظروف اجتماعية واقتصادية وصحية ونفسية متناهية الصعوبة .

وينفرد البدوى من بين كتاب القصة القصيرة فى كونه يكاد يكون الكاتب الوحيد الذى صور جانباً من الحياة فى « اللوكاندات » و « البنسيونات » وهو لون من الحياة لم يشاهده المصريون ولم يقرأوا عنه كثيراً . واستطاع البدوى عن هذا الطريق تصوير حياة الأقليات التى كانت تعيش فى مصر أثناء الحرب العالمية الثانية ، وفساد هذه الحياة ، وانعدام الأخلاق بها ، والخيانات الشائعة فيما بينها . وقد نقل البدوى فى بعض قصصه القصيرة انطباعاته عن سلوك جنود الاحتلال ، وإلى أى حد انعكس هذا السلوك على أخلاقيات بعض المصريين والمصريات . ومن ثم وجد البدوى مجالا خصباً لتصوير قطاع من الحياة المستترة والغريبة على مجتمعنا ، وما يدور فيها بعيداً عن أعين العاديين من الناس وبخاصة الطبقات الكادحة التى لا تعلم عن هذه الأماكن شيئاً . . واستطاع أن ينفذ من خلال ذلك إلى تصوير بشاعة الحروب وأثرها فى نفوس الأفراد والجماعات . (وشاهدت وأنا أعبر ميدان مصطفى كامل فتاة مصرية يبدو عليها الجمال . . والفقر . . واقفة مع شاب قصير يرتدى جلباباً وعلى رأسه طاقية . . وكان يحادثها بصوت خافت ثم رأيته يركبها « تاكسى » مع ثلاثة من العساكر الإنجليز . . وتفطر قلبى لهذا المنظر . وقرنت هذا المنظر المؤلم بحالة عامة وهى أن الحرب تأكل الفقراء من الناس وعليهم يقع عبؤها الأكبر)[٣] . ونلمس ذلك أيضاً فى قصصه (ساعات الهول)[٤] و (الرجل الشريف)[٥] و (فندق

---

(١) « كليوباترا » – العدد ٤ – ١٩٤٦/٩/١٦ – ص ٤ .

(٢) « الشعب » – العدد ١٠٣ – ١٩٥٦/٩/١٦ – ص ١٢ قصة « الرمال » .

(٣) « غرفة على السطح » الكتاب الذهبى – دار روزاليوسف – العدد ٧٤ مايو ٦٠ ص ٣٠ قصة (امرأة فى الجانب الآخر) .

(٤) « الذئاب الجائعة » – أبريل ١٩٥٤ ص ١٤ .

(٥) « الجيل الجديد » – العدد ١٦١ – ١٩٥٥/١/٢٤ ص ٢٦ .

البحر)(١) وغيرها .

وفى بعض قصص محمود البدوى القصيرة نزوع نحو «النقد» الاجتماعى ، ونقد الواقع ، بواسطة اختيار بعض الأحداث الجزئية البسيطة التى تكشف عن عيوب أو قصور ، مثل الروتين ومساوئه ، وتطبيق اللوائح بحذافيرها ، وعقد اللجان وتشكيلها من أجل أمور تافهة ، كما انعقدت أكثر من لجنة لإصلاح نافذة كسر زجاجها (لجنة الشباك) - الجمهورية - العدد ٢٠٢ - ١٩٥٤/٦/٢٩ - ص ١٠ ، وكشفه عن المحتالين الذين ينتشرون فى كل مكان ، ويستغلون الناس ورغبتهم فى الأمن والمسكن ، ويخدعونهم ويحتالون عليهم ، عن طريق شركات وهمية يؤلفونها . (المنزل) - المساء - العدد ١٣٤٨ - ١٩٦٠//٧/١ - ص ٨ ، وفى قصة (زهور ذابلة) يصرخ من سوء المعاملة التى يلقاها المريض داخل المستشفيات (إن العاملين فى هذه المستشفيات قد تجردوا ، كما خيل إلىّ ، من كل عاطفة بشرية . . يستوى فى ذلك الطبيب المتعلم والممرض الجاهل . . والسرير عندهم أغلى من الراقد عليه . . وهم ينقلون الميت من سريره إلى غرفة الموتى ويتنفسون الصعداء ، وكأنهم يرمون بكلب إلى الطريق . . إنها الحياة فى تلك المستشفيات . . الحياة التى لا تعرف الرحمة ، الحياة التى تسحق الضعيف والفقير سحقاً . . لم أجد فى المستشفى صديقاً ولا رفيقاً بل حانوتية فى كل مكان ، يساوموننى على نقل قريبى كأننى سأشحن بضاعة إلى السوق)(٢)

وتحتل الموضوعات الإنسانية جانباً غير يسير من إنتاج البدوى فى القصة القصيرة . وهو يلتقط مواقف بسيطة يعبر فيها ببساطة عن إنسانية الإنسان . . وفى مثل هذه القصص لا نجد فيلسوفاً أو مفكراً أو داعية لمذهب ، ولكنا نظفر بفنان حساس ، دقيق الملاحظة ، رقيق المشاعر ، شفاف الأحاسيس ، شاعرى الألفاظ والكلمات . وهذه الأدوات تساعده على أن يبلغ تأثيره النفسى عند القارئ . وتتوفر هذه الخصائص فى قصص (تذكار) (٣) و (ليلة فى العربة) (٤) و (الزلزال) (٥) و (الثعبان) (٦) و (السكين) (٧) و (الفنان) (٨) .

كما أن البدوى كفنان واقعى انطباعى يتأثر بالواقع فيعبر عنه فى صور فنيه ، نراه فى قصصه القصيرة

---

(١) «الشعب»- العدد ٤٥٢- ١٩٥٧/٩/٥ ص ٨

(٢) «كليوباترا»- العدد ٤- ١٩٤٦/٩/١٦ ص ٣ .

(٣) «الجيل الجديد»- العدد ٣٩٤- ١٩٥٩/٧/١٣- ص ٣٧ .

(٤) «الجيل الجديد»- العدد ٣٨٢- ١٩٥٩/٤/٢٠- ص ٤١ .

(٥) «الجيل الجديد»- العدد ٢٠٨- ١٩٥٥/١٢/١٩- ص ٢٦ .

(٦) «الأهرام»- العدد ٢٥٢٥٩ - ١٩٥٦/١/٢٦- ص ٩ .

(٧) «الشعب»- العدد ٢١٣- ١٩٥٧/١/٤- ص ٨ .

(٨) «الشعب»- العدد ٢٢٦- ١٩٥٧/١/١٧- ص ٨ .

يساير المجتمع فى تطوره ، فلا يقف جامداً عند حد تصوير الماضى كالرومانسيين ، وإنما هو يصور المجتمع الجديد فى قصصه ، ويكشف عن مدى إحساسه بما حدث فيه من تحول . ويلاحظ هذا بشكل واضح فى قصصه القصيرة التى كتبها بعد ١٩٥٦ . وهو يركز على القيم الجديدة والعلاقات الجديدة ونظرة الإنسان الجديد إلى الحياة والعمل والإنتاج وضرورة القضاء على كل الرواسب التى تخلفت عن المجتمع القديم ، ويحظى الريف – وريف الصعيد بخاصة – بمزيد من اهتمامه فى هذه المرحلة أيضاً .

ولئن كان البدوى فى قصصه القصيرة السابقة قد شغله الريف الصعيدى من جانب واحد وزاوية واحدة هى اللصوصية والقتل والأخذ بالثأر ، على أساس أنها كانت شيئاً ثابتاً وواقعاً موجوداً يتحكم فى سلوك الناس وعلاقاتهم وأخلاقياتهم وقيمهم ، فإنه فى قصة (الغريب)[١] يشعر بأن مثل هذه العادات وإن كانت واقعاً يجب أن يقضى عليها قضاء تاماً . وقد جعل الانتقال للمجتمع وللإنسانية عامة يأتى من الداخل . أى أن التحول لا يفرض من قبل قوى خارجية ، وإنما تحدثه وتقوم به قوى داخلية . فالزوجة « رقية » هى التى تقتل زوجها الشرير ، لأنها عرفت أنه قتل الرجل الغريب الذى لجأ إليه ليبيت عنده حتى الصباح ، بعد أن سرق كل ما معه من نقود ، فى حين أن زوجته وأولاده كانوا فى انتظاره . فالقتل والنهب والسرقة كانت تطبع قصص البدوى فيما مضى ، إلا أنها أصبحت قيماً هابطة يجب ألا تظهر وتجسم فى الفن ، وألا تدور حولها قصصه . وهذا هو الذى جعل « رقية » تنتقم من زوجها للمجتمع من ناحية ، ولابنها القادم فى الطريق من ناحية أخرى . . إذ أنها لا تريد للمستقبل أن يتلوث بالماضى بأى صورة من الصور . وابنها – أى مستقبلها – يجب ألا يكون سفاحاً لصاً كأبيه ، ويجب ألا تريه أباه وهو قاتل لص شرير . فى قتل « رقية » لزوجها ثورة ورفض للقيم البالية ، وفيه تحطيم لما كان يتمثله الزوج ويؤمن به ويسير على هديه . وهو ما لم يعد يتفق أبداً وتطور الحياة فى المجتمع .

وتكاد تكون هناك علاقة بين قصة (زوجة الصياد)[٢] المنشورة فى ١٩٦١/٧/٥ وبين تطور مجتمعنا من مرحلة الثورة السياسية إلى مرحلة الثورة الاجتماعية والاقتصادية . فهى تصور لنا أولا ذلك الاستبداد والظلم الذى كان يعانى منه الفلاحون إبان الحرب ، حين كانت السلطة تجمعهم بالآلاف لتحصد أرواحهم حصداً من غير ذنب جنوه ، ودون أن يشتركوا فى الحرب أو يكون لهم أى ارتباط بها . وهنا خلق المجال واسعاً للعمد والمشايخ فى القرى المصرية لكى يستغلوا الفلاحين استغلالا غير إنسانى بالمرة . مثل ما كان يفعله الشيخ « عبد القادر » شيخ قرية « الجناين » . وكانت نتيجة استغلاله للفلاحين

---

(١) « الشعب » – العدد ١٢٦ – ١٩٥٦/١٠/٩ – ص ١٢ .

(٢) « آخر ساعة » – العدد ١٣٩٣ – ١٩٦١/٧/٥ – ص ٣٤ .

ودفعهم إلى السلطة أن أثرى ثراء فاحشاً ، وأصبح ينتهك الحرمات ويطمع فى زوجات الآخرين . ومن لم تكن ترضخ له وترضى رغباته الجنسية ، كان يدفع بزوجها أو أخيها أو ابنها إلى السلطة ، مستغلا ما شاع فى قريته والقرى المجاورة من أن كل من يذهب إلى الحرب لا يعود لأهله سالماً . وبالفعل أغرى « بهية » زوجة « خليفة » الصياد ، وهى عروس لم تكمل شهرها الأول مع زوجها . وظل يهددها باقتناص زوجها وترحيله إن لم تلتق به وترضى له . . واستمرأ هذا واستمر فى إغرائها بالمال والحلى حتى تحولت كلية إليه ، وكرهت زوجها وتزوجته بعد أن أرسل « خليفة » إلى السلطة ومات فى الحرب .

هذه إحدى جوانب الفكرة عند البدوى والتى ترتبط بالظلم السياسى وكيف أن الثورة السياسية كانت كفيلة بأن تقضى عليه . أما الناحية الاجتماعية والاقتصادية ، فتبدو من ملاحظة تطور شخصية « عبد القادر » الذى جمع الأموال الطائلة واحتفظ بها فى بيته سنين طويلة . لكنه عندما عرف أن « عبد الرحمن بك » سيبيع عزبته الشرقية بكل ما فيها من مساكن وآلات وحظائر بسبعة آلاف جنيه ، ذهب ليستحضر النقود ، فوجدها كلها متآكلة مترية فقد نفقت تماماً ولا فائدة ترجى منها . هنا شىء من الارتباط بين ما كان يحدث من قوانين اشتراكية وبين فناء ثروة « الشيخ عبد القادر » المدفونة التى جمعها عن طريق الاستغلال ولم تكن الدولة تعرف عنها شيئاً . وكأن الكاتب يريد أن يقول لقد آن الأوان للقضاء على كل شىء جمع بهذه الوسيلة غير الإنسانية ، لأن المجتمع بقوانينه الجديدة ونظمه الجديدة يستهدف القضاء على صور الاستغلال الماضية جميعها .

وفى (وجه الشمس) (١) و (القنطرة) (٢) و (المنارة) (٣) نجد نماذج للإنسان الجديد الذى يحمل فكراً جديداً والذى يرتبط بقضايا مجتمعه ومصير بلاده . الحياة الجديدة التى بدأت تدب فى الصحراء لتحولها وتغير معالمها . الإشادة بالعمل والعاملين . فى القصة الأولى نواجه بـ (مختار) المهندس الشاب المثقف الذى جاء طواعية إلى الصحراء لتطويرها وجعلها أرضا خضراء تنبت الزرع والمحصول الجيد من أجل رفاهية المجتمع وسعادته . ويفاجئنا « توفيق » ساعى البريد بقوله : (إننا نعيش للمستقبل) ومختار يقول لزوجته : إن الجمود هو العدم ، وهو الشر المطلق ، وأن هذا كله سيتغير . . متى تغير الإنسان أو شاء أن يتغير . وفى الثانية « إسماعيل عمار » المهندس المعمارى الشاب ، رغم عذاباته الخاصة وآلامه النفسية ومشكلاته التى هدت كيانه ، كان يجلس وحيداً ويفكر فى مستقبل بلاده ونهضتها .(٤)

والكاتب يعالج ذلك بفن وواقعية فى بعض قصصه (كالغريب) و (زوجة الصياد) ، لكنه فى

(١) « أخبار اليوم » - العدد ٨٦٠ - ١٩٦١/٤/٢٩ - ص ١٣ .

(٢) « أخبار اليوم » - العدد ٨٨٠ - ١٩٦١/٩/١٦ - الصفحة ١٣ .

(٣) « غرفة على السطح » - الكتاب الذهبى - دار روزاليوسف مايو ١٩٦٠ ص ٧٩ .

(٤) « غرفة على السطح » - ص ٨٠ .

بعضها الآخر يبدو تقريرياً مباشراً ، مفتقراً إلى الشكل الفنى للقصة القصيرة ، ويتمثل ذلك فى قصته (وجه الشمس) ، (هذه هى الحياة) بلا وحدة ، ودون تركيز ، ويحشد من المفاجآت والمصادفات والأحداث الجانبية. والواقع أن إيمان الكاتب بعنصر « القدرية » يجعله أشد إيثاراً لعنصر « المفاجأة » غير المتوقعة فى قصصه القصيرة . وما دام « القدر » واقعاً ، « فالمفاجأة » واقع هى الأخرى لأنها من صنعه. ونجد ذلك فى أكثر من قصة له : (العودة إلى البيت) [١] ، (سيدة وحيدة) [٢] ، (جسد وفنان) [٣] ، (الباب الزجاجى) [٤] ، (إكسير الحياة) [٥] ، (العازب) [٦] ، (حفلة الزفاف) [٧] وهى مليئة بهذه المصادفات والمفاجآت .

بيد أن القصص الجيدة فنياً عند البدوى تفوق هذا العدد كثيراً ، وأن (الرفيق) [٨] و (صراع) [٩] و(الورقة) [١٠] و(الطاحونة) [١١] و(حوش) [١٢] و (قطار الساعة ٨) [١٣] على سبيل المثال تدل دلالة قاطعة على أن الكاتب يعرف أصول الفن الذى وهبه حياته ، وأنه على وعى بالتكنيك ، ويبغى من وراء قصصه توصيل انطباع موحد تسهم كل كلمة فى القصة القصيرة فى أداء هذه الوظيفة أو تلك المهمة ، وهو يعرف كيف يجمع فى فنه بين الواقع الموضوعى الخارجى وبين انطباعاته وأحاسيسه ومشاعره ، فلا نكاد نحس بشىء من شذوذ أو بغلبة أحد العنصرين على الآخر وإنما هناك توازن وتوافق بينهما لا سبيل إلى تجاوزه أو إنكاره . وهو حريص فى كل قصة من قصصه القصيرة أن لا يطول حجمها وألا تكثر أحداثها ، وألا تتعدد شخوصها ، وألا تفقد شاعريتها وعذوبتها ورقتها ، بحيث تسرى فيها نغمة واحدة ، تتدفق برفق رويداً رويداً حتى تكون النهاية ، فتبلغ التأثير المطلوب .

ويؤثر محمود البدوى بفنه وأسلوبه ومنهجه فى كثير من كتاب القصة القصيرة المصرية ، وإن كان تأثيره يتضح بشكل غير مباشر فى قصص سعد حامد القصيرة . وسعد حامد يميل إلى الموضوعات

---

(١) « الجيل الجديد » – العدد ١٧١ – ١٩٥٥/٤/٤ ص ٢٨ .

(٢) « الشعب » – العدد ٣٨٠ – ١٩٥٧/٦/٢٣ ص ٨ .

(٣) مجموعة « العربة الأخيرة » – ط ٢ ١٩٦١ – الكتاب الذهبى دار روزاليوسف ص ١٠٩ .

(٤) « الشعب » – العدد ٢٧٥ – ١٩٥٧/٣/٧ – ص ٨ .

(٥) « الأهرام » – العدد ٢٥٣١٠ – ١٩٥٦/٣/١٧ – ص ١١ .

(٦) « الجيل الجديد » – العدد ٣٩٣ – ١٩٥٩/٧/٦ – ص ٣٧ .

(٧) « الجيل الجديد » – العدد ١٥٩ – ١٩٥٥/١/١٠ – ص ٢٦ .

(٨) « الشعب » – العدد – ٣٦٦ – ١٩٥٧/٦/٩ – ص ٨ .

(٩) الأدب – العدد ٤ – ١٩٥٦/٦/١ – ص ٢٥ .

(١٠) « الشعب » – العدد ٣٤٧ – ١٩٥٧/٥/٢١ – ص ٨ .

(١١) « الجيل الجديد » – العدد ١٩٥ – ١٩٥٥/٩/١٩ – ص ٢٦ .

(١٢) « الرسالة الجديدة » – العدد ٢٥ – ١٩٥٦/٤/١ – ص ١٢ .

(١٣) « الجيل الجديد » – العدد ٣٨٤ – ١٩٥٩/٥/٤ – ص ٤١ .

الإنسانية العامة لا القضايا المحلية الخاصة ، وإن كانت شخوصه وأحداثه منتخبة من واقعنا المصرى الذى شهده الكاتب وتأثر به . فقصته (النور الذى أضاء) [١] موقف إنسانى استطاع الكاتب فيه أن يؤكد التشبث بالحياة والإيمان بالمستقبل ، وأن على الإنسان أن يضحى فى حاضره ويتحمل عذاباته فى سبيل المستقبل ، لأن النور الذى يضىء فى المستقبل قادر ألف مرة على محو الحاضر بآلامه وكآبته . ولقد وفق الكاتب حين اختار حدثاً واقعياً بسيطاً من حياته أو من حياة أى فرد : إنسان يشعر بالقلق والاضطراب فى حياته المنزلية مع زوجته ، فيهرب من البيت إلى مكان خلوى ، ليجلس فى مقهى بعيدة بمكان هادئ ، ويشاهدمن نافذة أحد البيوت نوراً يضىء . وتظهر سيدة وطفلها ، فينقله هذا المنظر إلى طفله ويعود به إلى بيته . لكنه يبتعد بالحدث عن جفاف الواقع ، وخشونته وجموده ، ويسقط عليه من ذاته وأحاسيسه ما يساعد على إفرازه بعدئذ إفرازاً فنياً محكماً .

والكاتب حريص على أن ينتخب أحداثه الجزئية البسيطة من واقع الحياة من حوله ، ثم لا يلبث أن يعيد صياغتها والتأليف بين عناصرها بحيث تبدو وكأنها شىء جديد . وتمثل قصته (إنسان)[٢] ذلك أوضح تمثيل وهى تحاول ببساطة أن تقول إن الإنسان دائماً هو الإنسان ، طماع ، نزاع إلى اقتناص ما ليس له ، راغب فى أن يحصل على « الشىء » دون جهد أو عناء حتى ولو كان هذا « الشىء » ملكاً لغيره ، وهذه الخصلة موجودة فى كل طبقة وفى كل بيئة . وهو يختار شخوص القصة من الطبقة الكادحة التى تأكل بعرقها . اثنان يعيشان على الخير والشر معاً . يبيعان الخضر سوياً ويأكلان وينامان فى مكان واحد . ينتهز أحدهما غيبة صاحبه قليلا ليأخذ بعض الخضروات من عربة زميله ثم يضعها على عربته هو . وما إن عاد الرفيق حتى جلس الاثنان ليتناولا الطعام وكأن شيئاً لم يكن . وما لبث الأول أن غفلت عيناه وراح يغط فى نوم عميق ، فإذا بالآخر يقوم ليحمل من عربة النائم بعض ما عليها ويضعها فوق عربته هو . فقط هذا هو « الحدث » ببساطة كما نقلته مشاعر الكاتب .

وعلى هذه الشاكلة تدور قصص سعد حامد القصيرة ، التى تعتمد على « انتخاب » ذكى من الواقع أولا ، وتكشف عن امتزاج هذا الواقع بمشاعر الكاتب ثانياً ، ثم توحى بلمسات إنسانية بعدئذ . وان كنا نلاحظ عند سعد حامد احتفاله بالمصير المأساوى والنهايات الفاجعة غير المتوقعة فى كثير من الأحيان . وهو فى هذا متأثر بمحمود البدوى من ناحية ، وبموباسان من ناحية أخرى . وكان فى بداية حياته الأدبية ميالا إلى اختيار الأحداث الفاجعة التى يصاب بها الفرد فى حياته دون أن يكون له أدنى إسهام فيها ، وإنما يشعر أنها تفرض عليه دون أن يدرى . وإنه إزاءها عاجز تماماً ، ومن هنا يأتى إشفاق الكاتب على الإنسان بعامة ، على اعتبار أنه مظلوم وأنه لا حول له ولا قوة . لذا فإنه فى قصص

---

(١) « الجمهورية » العدد ٢١١ - ١٩٥٤/٧/٨ - ص ١٠ .

(٢) « الجمهورية » - العدد ٤٢٧ - ١٩٥٥/٢/١١ - ص ١٠ .

سعد حامد مفجوع مصاب فى آماله وأحلامه ، شقى فى دنياه ، مكلوم فى عواطفه . فالخادمة الفقيرة فى قصة (الحذاء) تطلب من سيدها أن يهبها حذاءه القديم حتى تمنحه أباها ، وعندما يتحقق لها هذا الحلم ، وتحظى بالحذاء فعلا ، يأتيها نبأ أن أباها فقد ساقيه فى حادث قطار وهو قادم ليتسلم راتبها أول الشهر . . الأمل الوحيد الذى استطاع أن يحققه الإنسان – ذلك المخلوق الضعيف – بترته يد «القدر» . ونلمح هنا تأثره بموباسان .

وإذا كان الكاتب قد وفق فى بعض قصصه القصيرة فى أن يهيئ الجو لمفاجآته وفواجعه ، مما يجعل القارئ متقبلا لها ، فإنه فى بعضها الآخر – وخاصة فى قصصه العاطفية – لم يحالفه التوفيق تماماً . لأن الاعتماد على الفجائية والقدرية على طول الخط أمر غير مستحب ، يدفع إلى عدم تصديق الكاتب ويبتعد بالقصة عن الواقعية والصدق . ولو سلمنا بأن الحياة الواقعية فيها شىء من «المفاجأة» ، فإنها لا يمكن أن تسير عليها وتقوم لها قائمة بها ، وإلا أصبحت عبثاً ولهواً وهزراً . فهناك الأسباب والدوافع والعلل ، وهناك النتائج . والأشياء والناس لا تتحرك اعتباطا كيفما اتفق ، وإنما هناك مبررات وقوانين معينة تحكم حركتهم . وما دام الكاتب قد جعل «الحدث» محور اهتمامه ومدار قصته ، فلابد أن يكون «الحدث» مبرراً ومسبباً وله نتيجته المتفقة مع الصدق والمعقولية ومنطق الحياة .

إلا أن قصص الكاتب الجيدة تخلو تماماً من عنصر «المفاجأة» ، مثل «ثمن الحياة» ، «ضمائر الناس» ، «خطيئة فى الماضى» ، «النور الذى أضاء» ، «الإنسان» ، وغير ذلك من قصصه التى لا يدور «الحدث» فيها حول مشكلة عاطفية أو علاقة غرامية . ومهما يكن من أمر ، فإن سعد حامد ومحمود البدوى فى إطار الواقعية الانطباعية يشكلان الاتجاه الأكثر شاعرية وشفافية ، لم يفسد قصصهما حب التصوير لذات التصوير ، ولا الإتيان بألفاظ عامية طريفة لمجرد الحرص على الحصول عليها ، ولم ينقلا عن الواقع الآلى نقلا مجرداً ، وإنما عبرا عن جوانب جزئية منه ، وإن صدرت قصصهما عن تصوير جزئى للعالم ليست له صفة الشمول والتكامل والتحرك ، مما جعلها أحيانا تجرد الواقع من نسيجه ، وأحيانا أخرى تبدو خالية من الهدف ، خالية من المضمون ، وإن تميزت بأحكام الشكل وشفافية الصياغة .

* * *

ويبقى فى هذا المجال نموذج ثالث يمثله كاتبان قصصيان تجمع بينهما أوجه شبه متعددة ، هما عبد الرحمن فهمى ، و د . شكرى عياد . ولعل أول ما نستطيع تسجيله من أوجه الشبه هذه ، أنهما من جيل كتب القصة القصيرة ، لكنه لم ينل ما يستحقه من الدراسة رغم تفوقهما فيها . فالقصة القصيرة عند شكرى عياد (فنه المفضل) الذى يتناسب كلية وطبيعته : فهو شديد الميل إلى التركيز والتأمل والدقة والانضباط ، والقصة القصيرة تتوفر لها وتجتمع فيها كل هذه الخصائص . فهى فن

التركيز والتأمل والدقة والانضباط أيضا ، وهو بطبيعته يعانى فكرياً وذهنياً وعقلياً وقتاً طويلا ، ثم ينتهى إلى صياغة هذه المعاناة فى فقرة موجزة ، أو مقال قصير ، أو محاضرة لا تستغرق زمناً طويلا . والقصة القصيرة عند كتابها المجيدين لابد أن تسبقها عملية المعاناة الطويلة والشاقة التى تكون هى حصيلتها الفنية أو الصياغة الفنية لها . ولئن كان شكرى عياد قد نال شهرته ناقداً أدبياً ، فإنه ظل بعيداً عن الضوء كاتباً للقصة القصيرة ممتازاً . وعبد الرحمن فهمى كذلك وإن التهمته الإذاعة واستغرقه التليفزيون وعرفه الناس عن طريقها ، فإنه مهضوم الحق كاتباً قاصاً رغم أنها فنه المحبوب والمعشوق الذى يوليه كل احترامه وحبه وتقديره ، ويضعه فى أعز منطقة من وجدانه .

وقد نجد لذلك تبريراً نراه من وجهة نظرنا معقولا . ذلك أنهما قليلا الإنتاج فى القصة القصيرة بالقياس إلى الذين شهروا فيها . ثم إنهما يكتبانها كتابة الهواة لا المحترفين ، ومن هنا تأتى قلة الإنتاج ثم الابتعاد عن محيط الدراسة ككاتبين للقصة القصيرة . فضلا عن أنهما نالا شهرتهما في الميدان الذى كثر فيه إنتاجها ، والذى يعتبر حرفتهما الأساسية أو الظاهرة . يشترك معهما فى ذلك (د. سهير القلماوى ، د. أحمد كمال زكى ، و د. عبد الغفار مكاوى وأحمد عباس صالح وأحمد رشدى صالح) .

وجدير بالذكر أن عبد الرحمن فهمى بدأ كاتبا للقصة القصيرة ثم تحول بعدها إلى الإذاعة والتليفزيون . وكذلك بدأ د. شكرى عياد مترجماً للقصة القصيرة فمبدعاً فيها ثم تحول إلى النقد والدراسات الأدبية . بمعنى أنها كانت الفن الأول الذى اتجها نحو قبلته .

وكلاهما تتلمذ على يد أستاذ واحد هو المرحوم الأستاذ الشيخ «أمين الخولى» ، وكلاهما كان عضواً فى جماعة «الأمناء» ولايزال ، وأثر فيهما أستاذهما كثيراً . وربما يرتد إليه احتفالهما بالأدب الإقليمى أو المحلى ، وارتباطهما بالإنسان المصرى ، وحبهما الشديد له : بخصائصه وسماته ومميزاته .

ونجد لذلك صدى فى قصصهما القصيرة ، فهى مستمدة من الواقع المحلى ، ومقدمه أساسا له ، وهى تسعى لاكتشاف إنسانية المواطن العادى فى مصر لتزيده ثراء وخصوبة وغنى ، ولتعطيه أملا ، ولتقول له ببساطة إنك إنسان عظيم بكل ما فيك . ولا تتعالى عليه ، ولا تستنكر وجوده ، وإنما تقدره وتحترمه . أما النبع الثقافى الأول الذى نهل منه الكاتبان فهو واحد ، إذ تخرجا فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة ، وأضاف كل منهما إلى حصيلته الأولى حصيلة وزاداً آخر أكبر . وتجد أثر هذا التحصص فى قصصهما التى تحرص كل الحرص على أن تكون لغتها فى السرد والوصف سليمة لا تشوبها شائبة ، فهما يعرفان أصولها جيداً . وهما يجيدان الوصف والتشبيه والاستعارة حينما تكون لهذه الوسائل ضرورة فنية . ويبدو من قصصهما تفهم كامل وناضج لدلالات الألفاظ ومعانيها ومترادفاتها . ومن هنا نجد دقة فى اختيار الكلمات والألفاظ ، بلا فضفضة ولا حشو ولا إفراط فى استخدامها . فاللغة أساسا هى أداة الأديب ، وهى «العملة» التى يتداولها ويتعامل بها فنيًّا مع قارئه .

ولئن كان ثمة تجديد فى لغة الحوار ، وجنوح شديد نحو العامية فيه ، فإن ذلك عن قصد وتعمد فنيين ، وليس عن جهل بالعربية الفصحى أبداً . فهما يسعيان لكى يذيبا حدة الفوارق بين العامية الفنية وبين العربية الفصحى ، وكانت وسيلتهما فى ذلك أن تكون لغة الحوار بادئ ذى بدء (عامية فنية) غير مبتذلة ولا مستهجنة ، بحيث لا تقل فى إيحاءاتها ومضامينها عن العربية الفصحى إذا استخدمت لغة حوار ، ثم كانت الوسيلة الثانية فى تضمين لغة السرد ببضع عبارات وألفاظ وكلمات عامية ، لكنها لا تبدو نشاذاً . وقد يقف الإنسان حائراً مندهشاً أمام تلك القدرة التى أتاحت لهما أن يتفوقا هذا التفوق فى لغة الحوار فضلا عن لغة السرد .

وتضمين السرد الفاظا عامية فنية فى القصة القصيرة عند د . شكرى عياد يبدو وكأنه عمد مع سبق الإصرار ، لأنه يريد – واعياً – أن يحطم ذلك الحائط الوهمى فى العمل القصصى بين القصة والكاتب والقارئ . فمادامت القصة جزءاً مقتطعاً من حياة القارئ ، وما دام القارئ يعرف – بذكائه – أنه أمام عمل زائف صنعه إنسان مثله ، فليس ثمة ما يدعو إلى خداعه . ولنصرح له بأننا نقدم له قصة . ولنقدم له القصة كما يحب هو حتى لا يكتشف زيفها . ولننطق الشخوص باللغة التى ينطقونها فى جلساتهم اليومية العادية ، ولنجعل السرد والوصف أقرب إلى سرده ووصفه لموقف أو لحادث عادى . وإن كنا نلاحظ – من خلال دراسة قصصهما القصيرة – أنهما جد يشقيان ويعانيان عناء مجهداً من أجل العثور على اللفظ العامى الفنى الذى يحمل شحنات تؤدى إلى الانطباع المقصود . وهو عناء من أجل أن تكفل للقصة القصيرة واقعيتها ، وليس من أجل استعراض العضلات اللغوية والكشفية كما هو الحال عند يحيى حقى .

وقد يفسر لنا هذا من بعض الوجوه كيف أن الحوار فى قصصهما القصيرة عنصر أساسى ، يضفى على القصة مزيداً من الحركة والحيوية ، فى حين كان عند البدوى وسعد حامد عنصراً ثانويًّا قد لا نظفر به دائماً . والبدوى وسعد حامد هما اللذان يتحاوران ويتحدثان عن الشخوص بما يريدان للشخوص أن تنطق وأن تعبر . بينما د . شكرى عياد وعبد الرحمن فهمى يخليان السبيل أمام شخوص قصصهما القصيرة كى تتحدث ، وتتحاور ، وتتنفس ، وتتصارع ، وتتجادل ، بما يعبر فعلاً وبصدق عن طبقتها وثقافتها واتجاهها الفكرى والنفسى وسلوكها وأخلاقياتها . ومن هنا بدا الحوار طبيعيًّا لا افتعال فيه ولا تصنع ، ومن غير هذا فى القصة القصيرة – مادام الكاتبان ينقلان من الواقع ومن الحياة . ويتقدمان بعملهما الفنى إلى الواقع وإلى الحياة – لا تكون القصة القصيرة واقعية .

واستمرارا فى تذويب حدة الفوارق بين الكاتب وقارئه ، فإنهما يحدثان قارئهما بصراحة – احتراماً لمشاعره وتقديراً لذكائه – ويشركانه معهما فى القصة دون أن نشعر بغرابة ، لأن الدافع إلى ذلك فنى لإيهام القارئ بالواقع المنقول وبأن ما يقصه الكاتب صدق وحقيقة ، وبأن القارئ شريك فيه بطريقة

أو بأخرى . وليس المقصود من ذلك – كما يبدو – التظاهر بالتفوق والاستعلاء والتدخل وفرض أحكام مسبقة فرضاً تعسفياً على القارئ . فإن الكاتبين يمارسان الإبداع فى هذا الفن عن وعى أصيل بتقنياته ، وعن ثقافة جادة فى محيطه ، وعن إلمام بنماذجه وآثاره التى خلفها أعلامه فى الأدب الأوربى والأدب العربى الحديث ، وعن معرفة شاملة بتطور بنائه وشكله الفنى . لكنهما يبغيان ألا يكون ثمة فاصل بينهما وبين القارئ ، وأن من حق القارئ على الكاتب أن يشاركه حتى فى متاعبه الخاصة : (سأقص بعض متاعبى الخاصة . . أليس من حق الكاتب على القراء أن يقرأوا له ولو مرة واحدة عن متاعبه الخاصة) ،(١) والمسألة هنا مختلفة عما هى عند الرومانسيين الذين يفرضون ذواتهم فرضاً ويديرون قصصهم القصيرة كلها حول مشكلاتهم العاطفية التافهة وأزماتهم الجنسية وعلاقاتهم غير المشروعة . . والكاتب هنا يقول لقارئه – بذكاء – إن متاعبك هى متاعبى – وأنا سأقص عليك متاعبى أى سأحكى لك متاعبك ، ثم يسردها عليه بشكل موضوعى . وعملية المشاركة الجادة والموضوعية هذه فى قصص د . شكرى عياد أساسية وكثيرة .

والقصة القصيرة عندهما قصة « موقف » بالدرجة الأولى . وهو « موقف » واقعى ، عملت فيه يد فنان صناع بمهارة ودقة وإحكام حتى ارتدى هذا الثوب الفنى . ومن خلال « الموقف » تبدو ملامح بسيطة لفكرة لا تظهر إطلاقا بوضوح . والفكرة عند د . شكرى عياد تقدمية ، ترتبط بالمجتمع وقضاياه ولا تنفصل عنه بأى صورة من الصور . بينما هى عند عبد الرحمن فهمى إنسانية بحتة تحاول تجسيد الجوانب الإنسانية الحقيقية الخفية عند الإنسان المصرى ، وابن البلد على وجه الخصوص . لذا فإنهما تطوير للواقعية الانطباعية التى بدأت بيحيى حقى وانتهت بشكرى عياد الذى نجد لديه نماذج تقترب من الواقعية الشمولية ، لاستناده إلى أرضية فكرية ، وارتباطه الواعى بالمجتمع ، وإحكامه الشكل الفنى دون إغفال للمضمون التقدمى ، وتوفيقه بين الذات والموضوع . وهو ما نظفر به فى قصصه الأخيرة وليس فى قصص المرحلة الأولى التى تنتهى فى اعتقادنا مع منتصف ١٩٥٧ وبعيد صدور مجموعته الأولى (ميلاد جديد) .

ورغم وجود هذا التشابه بين الكاتبين فإنا نتلمس من دراستنا الداخلية لقصصهما أن كلا منهما يتوسل إلى هدفه بطرائق معينة . فعبد الرحمن فهمى يقتطع من الحياة مواقف متكاملة تتحرك فيها شخصيات عدة . وكأن القصة القصيرة فى تصوره موقف درامى أو مشهد تمثيلى أو شريحة من الحياة الواقعية . وهو يأتى بعدسته اللاقطة شديدة الحساسية لينقل على الورق صورة وجدانية لها ، وهو يؤلف بين العناصر ، ويجمع بين الشخوص المتآلفين غالباً فى لحظة زمنية محددة ، وفى مكان معين ، خلال

---

(١) «الجمهورية» – العدد ٥٠٩ – ١٩٥٥/٥/٥ – ص ١٠ .

موقف منفرد. وهنا نلاحظ حرصه على أن يكون للقصة القصيرة مسرح تتحرك على خشبته الشخوص وفق الأدوار التى رسمت لها. وهى أدوار نشعر أنها غير مفتعلة وطبيعية.

وغالباً ما يكون مسرح القصة القصيرة مقهى من المقاهى المتناثرة فى الأحياء الشعبية ، حيث تتاح الفرصة للكاتب كى ينتخب ممثليه من الفئات المترددة عليها ، وهى فئات شعبية بطبيعة الحال. وجدير بالملاحظة أن عبد الرحمن فهمى لا يكتب قصصه وتمثيلياته إلا فى قهوة فعلا مما يوفر له عنصر المعايشة والمراقبة والملاحظة والتأمل. وقصص مثل (أزمة) و (عادة) و (الملك لك) لا يكتبها إلا من اختلف إلى هذه الأمكنة ، وشاهد المترددين عليها ، وتأمل جيدا حركاتهم وأقوالهم وتعليقاتهم ، وحفظت ذاكرته ملامحهم وقسماتهم. وهو لا يختار شخوص قصصه القصيرة هكذا كيفما اتفق ، لأنه لا يريد أن يعطى سجلا للمترددين على المقاهى البلدية فى الأحياء الشعبية المصرية ، ولكنه دائم الانتخاب من الواقع : واقع جماعة بعينها ، ذات نمط من السلوك معين ، ولها عاداتها وقيمها المعنية ، ولها مواقفها الإنسانية التى تخفى على غير دارسهم ومعايشهم.

كذلك فإن عربة الترام فى حركتها البطيئة تشكل مسرحاً آخر للقصة القصيرة عند عبد الرحمن فهمى ، تكتظ فيها الشخوص وتتحرك حركة تلقائية ، وتتحاور حواراً عاديًّا ، وتعبر عن مشاعرها وآلامها وأحزانها بلا تزويق أو تهويل أو افتعال. فقصته (حكاية تافهة)[١] لا تعدو أن تكون موقفاً دراميًّا فى عربة من عربات الترام ، استطاع الكاتب فيه أن يختار لشخوصه مواضعهم بدقة على خشبة المسرح. وقدمهم واحداً واحداً من خلال حركتهم وزيهم وتعليقاتهم السريعة التى تبرز طبقتهم الاجتماعية ومستوى تفكيرهم وثقافتهم. وأن المتأمل فى الأوصاف والحركات التى يضفيها الكاتب على الشخوص الثانويين والأساسيين فى القصة سيجد أنها تصلح أساساً لتكون مشهداً فى مسرحية أو موقفاً من المواقف الدرامية التى تحتمل مثل هذه الشخصيات الثانوية ، فهى تساعد على تجسيد المنظر والإيحاء بالجو وإضفاء كثير من السمات الواقعية. والكاتب ينقل آلته المصورة فى خفة ورشاقة بينهم بالتساوى حتى تكتمل الصورة وتقترب أبعادها أمام عينى المشاهد.

وفى (قنبلة ذرية)[٢] نشاهد عربة ترام تتحرك وبها نماذج لقطاعات متعددة من الشعب تمثل بعض طبقات المجتمع : الشاب العامل ، الفتى العابث اللاهى الذى يلوك اللادن ، الكمسارى ، المهرجين ، ثم المثقف الذى يريد أن يدفع عن الجماهير خطر القنبلة الذرية ، لكنهم لا يستجيبون له ، لأنه يحدثهم بلغة غير مفهومة لهم أبداً. و(تراب)[٣] قصة موقف ، مسرحها إحدى مصحات المصدورين ،

---

(١) «الشعب» - العدد ١١٥٦ - ١٣/٨/١٩٥٩ - ص ٦.

(٢) «سوزى والذكريات» - عبد الرحمن فهمى - مطبوعات الجمعية الأدبية ١٩٦٠ - ص ١٠٣.

(٣) «الأدب» - العدد ١١ - فبراير ١٩٥٧ - ص ٢٢.

يتحرك فيها الغلام الصغير ، والشيخ المتهدم الذى تماثل للشفاء ، والثالث الذى يتهدده الموت ، وثمة علاقة تربط بينهم جميعاً هى إحساسهم بالضعف والمرض والخوف من الموت . فى (كلنا إخوة) (١) نجد أمامنا «زكى الصراف» و«حسين عواد» و«خليل قرطم» و «عاشور الساعى» و«علام أفندى» فى موقف واحد ولحظة زمنية واحدة ومكان واحد .

وعبد الرحمن فهمى فى هذا يكاد يماثل محمد تيمور الذى كان دائم التشبث بدرامية الموقف ، وبأن تكون للقصة القصيرة وحدة مكان وزمان وحدث وعدد من الشخوص يتفاعلون ويتحاورون ويتحركون ، يقدمهم هو للقارئ تقديماً خارجيًّا يهتم بالشكل والزى واللون . غير أن عبد الرحمن فهمى يخلص «الموقف» من كثير من التفاصيل والتعليقات والجزئيات التى لا تخدمه . وهو يختار الشخوص اختيارا واعياً وذكيًّا . كما أنه حريص على أن يكون للقصة القصيرة شكلها وبناؤها الفنى .

إلى جانب هذه المجموعات المتحركة فى بعض قصصه القصيرة ، نراه يدير بعضها الآخر حول شخصية لم يلتفت إليها فى كثير من الأحيان من البيئات الشعبية المصرية الصميمة . وهو ينتقى من وسط هذه البيئات شخصيات لم يلتفت إليها من قبل ، أو ممن يعتبرها البعض هامشية فى الحياة ، لا جدوى من التركيز عليها والاحتفال بها وتصويرها أو حتى تذكرها ، فهى أقل من أن تشغل عملا فنيًّا مثل «بائع الكبد والكلاوى» (٢) المتنقل فى حى «الحسين» ، فى نضاله اليومى من أجل لقمة العيش له ولأولاده ، وما يعترض طريقه من محن وصعاب تفوق احتماله . لكن إصراره على الكفاح يظل كما هو ، وإيمانه بالله يتزايد ولا يتزعزع منه شىء ، بل تضيف إليه هذه المحن قوة وصلابة وعزماً وتصميماً على الاستمرار . وعامل المقهى «عبده لوز» الذى يهدده المعلم بالطرد لأنه يطلب خمسة قروش من أجره قبل أن يأتى موعد صرف أجرته بخمسة أيام (٣) . والمجذوب الذى يعيش على وهم وخداع الناس بعلاقته وقربه واتصاله بسيدى «العطيطى» فى كفر الدوار ، والذى لا يجد له مأوى بعد بناء مسجد إلى جوار ضريح الشيخ (٤) ، فلم يعد ثمة مكان لأمثال هذا الدعى الكاذب الذى كان يعيش طفيليًّا ، وعلى أمثاله من الكسالى والمتخاذلين أن يبحثوا عن عمل شريف يقتاتون منه دون أى ادعاء . وهناك المتسول الذى يحكى قصته مع التسول بسذاجة دفعت به إلى السجن ثلاثة أشهر (٥) . ونادراً ما نجد لديه شخصية عمالية أو فلاحية .

---

(١) «المصرى» – العدد ٥٨٥٤ – ١٤/٣/١٩٥٤ – ص ٨ .

(٢) قصة «الملك لك» المساء – العدد ٦٠٦ – ١٤/٨/١٩٥٥ – ص ١٠ ، «الجمهورية» – ملحق العدد ١٠٥٧ ١٠/٩/١٩٥٩ – ص ٨ .

(٣) قصة «أزمة» – «الجمهورية» – العدد ٣٧٠ – ١٦/١٢/١٩٥٤ – ص ١٠ .

(٤) قصة «مكان تحت القبة» – «الجمهورية» – العدد ٣١٨ – ٢٥/١٠/١٩٥٤ – ص ١٢ .

(٥) قصة «على الله» – «الجمهورية» ، العدد ٤٤٧ – ٣/٣/١٩٥٥ – ص ١٠ .

وعبد الرحمن فهمي يسعى دائماً لاكتشاف جديد فى شخصية الإنسان العادى . بل إنه فى بعض قصصه القصيرة يؤثر إبراز الجانب الإنسانى فيه ، وكيف أنه ميال بصفة مستمرة إلى التعاطف والتعاون والمشاركة ، دون نظر إلى مثوبة أو مكافأة ، حتى وإن اتهم أحيانا بالبلاهة والسذاجة من قبل أولئك الذين يحكمون على الناس والأشياء من ظواهرها السطحية فقط . فالحاج «محمد الحدق» يساعد «عبد البصير» الطالب الفقير بكلية الحقوق ، بطريقة ذكية ومستترة من غير أن يشعره بذلك على الإطلاق . فقد تعود «عبد البصير» أن يتناول طعام الغداء عند الحاج ، وفى لحظة دفع الحساب كان الحاج يوهمه بأنه يخطئ فى محاسبته ليرد له ما دفعه مضاعفاً بالإضافة إلى ثمن الطعام الذى تناوله (١) ، حتى بلغت جملة ما أخطأ فيه الحاج «محمد الحدق» – عامداً – سبعة جنيهات ونصف جنيه ، لم يدر عنها «عبد البصير» شيئاً ، إلى أن تخرج وأصبح محامياً كبيراً ، وكان الحاج يفعل ذلك لأنه مر بمثل الظروف التى مر بها عبد البصير . إذ كان فقيراً أثناء تعليمه بالأزهر ، ووقفت الظروف المادية حائلا دون إتمام دراسته فيه . وقد رأى ألا يحرم عبد البصير من تعليمه ، لأن والده المزارع البسيط فى القرية لا يرسل إليه إلا جنيهين اثنين كل شهر ، يدفع منهما ثمانين قرشاً إيجاراً للمسكن ، ويدير بالباقى شئونه . لم يشأ الحاج أن يجعل العوامل المادية تسد على «عبد البصير» طريقه إلى العلم . وهو يفعل ذلك فى الوقت الذى تصور «عبد البصير» فيه أن المعلم أبله وعبيط ومغفل . هنا يكشف الكاتب عن إنسانية هذا الإنسان . و«الدجوى» بائع اللبن الزبادى المتجول ، يعطف على «عبود» تاجر الجير والأسمنت الذى جاوز الخمسين ، وينقطع لخدمته أثناء مرضه بالروماتيزم . يسهر الليل بجانبه ، ثم يخرج فى الصباح ساعتين يوزع فيهما اللبن الزبادى على زبائنه . وبعد ذلك يذهب إلى دكان «عبود» فيفتحه ويظل يبيع فيه الجير والأسمنت لحساب «عبود» حتى الأصيل . ثم يحمل إيراد اليوم ويذهب لتسليمه إلى «عبود» فى بيته . وإذا كان موعد الذهاب إلى الطبيب حمله بين ذراعيه حتى يصل به إلى عيادة الطبيب ، ويعود به ، ليسهر بجانبه حتى الصباح ، «كان له ابناً وأمًّا وأختاً وأباً» . والدجوى يفعل كل هذا فى لحظات المرض والضعف الإنسانى التى يمر بها رفيقه ، بينما كانا يتشاجران إذا ما لعبا الطاولة معاً فى المقهى (٢) .

وقصة (كلنا إخوة) (٣) يتجسد فيها كل هذا . لحظة انفعالية يعانى فيها «علام أفندى» الموظف الصغير الذى يهيئ ابنه «عزت» لدخول الجامعة ، وهو فى حاجة إلى مصروفاتها التى كانت تبلغ أربعين جنيها . ويظل فى حيرة وهو أمام آلاف الجنيهات المرصوصة عند «زكى أفندى» الصراف ، هل يمد

(١) قصة «المغفل» – الجمهورية» – العدد ٤٧٢ – ٢٨/٣/١٩٥٥ – ص ١٠ .

(٢) قصة «عادة» – «الجمهورية» – العدد ٤٣٤ – ١٨/٢/١٩٥٥ – ص ١٠ .

(٣) «المصرى» – العدد ٥٨٥٤ – ١٤/٣/١٩٥٤ – ص ٨ .

يده ويسرق رزمتين وليكن ما يكون ؟ من أجل ابنه فقط . سيموت هو إن سجن . بينما يتمتع ابنه ويستكمل تعليمه ، لكنه فى نفس الوقت يرى بعينيه نموذجاً لابن أحد الصرافين . الذى فقد منه ألف جنيه ، فأصيب بالشلل . وغدا ابنه يدور على الزملاء ، كى يجمع ما فيه النصيب من أجل القعيد . فيبكى « علام » ويمضى . وفى طريقه إلى مكتبه يسمع « عاشور » الساعى يناديه ويخبره أن أمه ماتت ، فيعطيه من جيبه ورقة لا يدرى كم هى ؟ ويذهب فيجد « خليل قرطم » الذى يساومه على ثمن الساعة لابنه « عزت » ، لكنه يردها له مزاعقا ، غير أن « خليل » يقسم أنه لن يأخذ منه مليماً هذا الشهر ، وأن لديه قطعة قماش تصلح بدلة لـ « عزت » .

الكل لديه مشاعر إنسانية نبيلة بالنسبة للآخرين . الكل إخوة . الإحساس بالتعاطف والمشاركة الوجدانية موجود عند هؤلاء الناس الصغار . وأن الظروف والقوى القاهرة الخارجة عن إرادة الإنسان مهما بلغت ، فإنها قليلا ما تحوله عن طباعه أو تفقده آدميته كإنسان . « علام » رغم حاجته الشديدة وفقره (يتقاضى خمسة عشر جنيهاً فى الشهر) يساعد « عاشور » الساعى لوفاة أمه . و « زكى » الصراف يدفع لابن زميله المشلول و « خليل قرطم » يشعر بمحنة « علام » النفسية واضطرابه فيترك له الساعة التى كان يريد أن يبيعها بسبعة جنيهات . كل هذا صوره الكاتب فى لحظة زمنية لم تستغرق أكثر من دقائق معدودة . وإن كانت هناك شحنات انفعالية صبها الكاتب فى تركيز شدنا إلى موضوعه بقوة منذ أول كلمة فى القصة حتى كلمة النهاية بها . والحوار - لكثرة شخوصها - كان عنصراً مهماً ، ولكل شخصية دورها الذى يسهم فى التأثير المرجو وترك الانطباع الموحد فى نفسية القارئ .

ولا تقف مشاركة ابن البلد لأخيه عند هذا الحد ، وإنما هى تظهر إبان الأزمات الوطنية والحروب القومية ، فهو فيها سباق إلى تأدية دوره القومى إذا ما لزم الأمر ، كما فعل بائع البسبوسة فى قصة (الفار) (١)

وإن اتفق عبد الرحمن فهمى فى البداية الذاتية للقصة مع محمود البدوى وسعد حامد (المالك - المغفل - الرجل الذى يعرف كل شىء - تحت الحذاء) ، وفى الوصف الخارجى للشخصية (وصفه للحاج محمد الحدق فى قصة « المغفل » - ووصفه لبائع البسبوسة فى قصة « الفأر » - والمعلم ابراهيم فى قصة « موقف لأجل رجل واحد ») ، غير أنه يختلف عنهما فى وصفه الآلى للمكان ، وفى حواره الذى يلتزم بالعامية الفنية الدالة على الشخصية . ومع أنه ينجح فى تحريك الشخوص ، فإنه فى وصفه المكانى لا يكتفى باللمحة والإشارة ، بل يقف طويلا إزاء جزئياته الصغيرة يلتقطها التقاطاً . يصف منزل المعلم ابراهيم فى قصة (موقف لأجل رجل واحد) هكذا : (كان البيت فى طرف الضاحية ، فلم يكن بعده مبان أخرى ، وإنما خلاء تناثرت فيه أكوام من الأتربة والأحجار ، وانتشرت فيه برك صغيرة تختلف

---

(١) « المساء » - العدد ٧٠ - ١٤/١٢/١٩٥٦ - ص ٨ .

عما تلقيه النسوة من ماء الغسيل . وكان هناك كلب أجرب يتسكع بين الأتربة باحثاً عن أى شىء يصلح للأكل ، وغراب أسفع يحوم فوق الأكوام يتلمس جيفة ربما ألقى بها بعض سكان الحى ، وعلى مرمى البصر تنساب قضبان القطار لتتغلغل فى أعماق الدلتا . وانحنيت على السور أطل على الطريق المترب أمام البيت ، لم يكن يفصله عن الخلاء فى الجهة المقابلة إلا خط وهمى . . وإن كانت أرض الطريق تمتاز بأن أقدام السابلة رصفتها وسوتها دون الأرض الخلاء . . إلا أن هذه التسوية لم تمنع الماء الذى يلقى أمام الأبواب من التجمع فى برك صغيرة يتشرب التراب ماءها . فلا يبقى منها إلا الطين . وكان أمام بيت المعلم دائرة من الطين ، يقسمها إلى ثلاثة أقسام أخدودان حفرتهما حديثاً عربة (كارو) لم تنطمس آثارها بعد ، فيما عدا هذا كان الطريق خالياً من أى أثر للحياة) ويستمر فى وصفه الدقيق لجزئيات الواقع : (وانتهى الكلب الأجرب من التهام الخبز ، وعاد يتسلل بين الأكوام ويتشمم الأتربة والأحجار فى تبلد وكسل ، وحط الغراب الأسفع فوق أحد الأكوام ، وأخذ يضرب بجناحيه الهواء وينعق ، فنظر إليه الكلب طويلا ، ثم عاد إلى تسكعه الكسول المتبلد ، وكف الغراب عن النعيق ، واسترخى جناحاه إلى جانبيه فى اطمئنان . وفجأة سمعت صوت نافذة تفتح تحتى ، فنظرت إلى أسفل ، ورأيت يداً تمتد خارج النافذة ، وتطوح بلفافة من الورق عبر الطريق ، فيقع بين الأكوام ، ويطير الغراب الأسفع فزعاً ، ويهرع الكلب الأجرب إلى حيث سقطت اللفافة ، ثم تختفى اليد وتغلق النافذة فى قوة ، ويعود كل شىء إلى ما كان عليه . . الغراب الأسفع يحوم فوق الأكوام ، والكلب يتشمم اللفافة . . وأنا فوق السطح أتطلع إلى الأفق البعيد)(١).

ويشعر قارئ هذا الوصف المكانى المطول أنه لا يخدم الموقف فى القصة وأن الكاتب أطال فى الوقوف عنده لكى يترك انطباعاً بالمكان ومختلف جزئياته وعناصره ، وكأنه يريد الإيهام بالجو النفسى لشخصية المعلم إبراهيم الذى لا ينجب ، فهو يساعد الكلب الأجرب ، والغراب الأسفع ، دلالة على حالة الحزن الدائمة التى يعيش فيها ، والأرض الموحلة ذات الأخاديد رمز لعدم الخصب والنماء عند الرجل . لكن وصفه الآلى مع ذلك لم يهيئ لهذا الأثر ولذلك الانطباع ، لأنه شغل بالبحث عن تفاهات فى الواقع وجزئيات صغيرة لا يحفل بها إلا الطبيعيون عادة .

ومن ناحية حواره ، يكفى للدلالة على الفارق بينه وبين محمود البدوى وسعد حامد أن تقرأ له هذا الحوار الذى يدور بين زوجة المعلم إبراهيم التى لا تنجب ولا تفكر إلا فى هذا الشىء وتريد أن تعرف بمزيد من الشغف وحب الاستطلاع كيف ينجب الآخرون . ثم شخصية «مدبولى» العربجى المتزوج الذى له تسعة أولاد من زوجته .

– عطشان والنبى يا ست . . إلهى يجبر بخاطرك

(١) «صباح الخير» – العدد ٣٧ – ١٩٥٦/٩/٢٠ – ص ٤٨ .

– انت دايما عطشان يا اسمك إيه ؟

– محسوبك مدبولى ، خدامك مدبولى . . مدبولى العطشان . . العطشان قوى

– انت متجوز يا مدبولى ؟

– جوز . . وحياتك انت جوز . . إنما قارفينى فى عيشتى . . لو كنت اعرف . .

– ومخلف ؟

– دستة إلا ربع . . زى النمل بعيد عنك . . ماتفكرينيش بالسيرة دى اعملى معروف)

وفى موقف آخر يدور بينهما هذا الحوار :

– يا ميت أنس . . يا ميت صلاة النبى . . قلتك الحلوة يا حلوة . .

– يا شيخ اتلهى بتى على اللى جرالى من تحت راس القلة . . مش المعلم حدفنى بيها . . ولولا ستر ربنا جت فى الحيطة ولا جاتش فى دماغى .

– يا هوه على الخلق اللى ما بتفهمش . . دا راجل تتن صحيح . . إزاى يمد إيده اللى عاوزه الكسر دى عليكى ؟

– سيبك منه وقول لى . .

– عنيه

انت جبت التسعة ازاى ؟

– تسعة ايه ؟

– ولادك . . انت مش مخلف تسعة ؟ خلفتهم ازاى ؟

– يا سلام . . ده يوم المنى . . أقول لك . . حاضر . . افتحى لى

– أفتح لك أيه ؟

– الباب دهده ؟

– وافتح لك الباب ليه ؟

– عشان ادخل ؟

– أما راجل قليل الأدب ومجرم . . يالله امشى انجر من هنا .

– لا . . حلوة قوى ؟ . . . كويسه)(١) .

الحوار العامى هنا يساعد على تجسيد الموقف ، وإبراز طبائع الشخصيات ، وهدفها ، وينمو بالحدث ويعبر بصدق عن الشخصية . ولعل امتياز عبد الرحمن فهمى فى الحوار ، واستخدامه بكثرة فى قصصه القصيرة منذ بدأ يكتب فى هذا اللون الأدبى ، هو الذى ساعده على أن يتفوق فى كتابه

---

(١) «صباح الخير» العدد ٣٧ – ١٩٥٦/٩/٢٠ – ص ٤٧ .

التمثيليات الإذاعية التى تقوم أولا وقبل كل شىء على الحوار . وليس الحوار الجاف الجامد المفروض على الشخصية فرضاً ، ولكنه الحوار المجسد لها ، الممثل لحركاتها ، المحدد لميولها ورغباتها وسلوكها . واهتمام الكاتب بالشخصية فى موقف و « بالحوار » الدال عليها ، و « بالمكان » الموجودة به ، يشكل الإطار العام للقصة القصيرة عند عبد الرحمن فهمى ، الذى يفسر الواقع تفسيراً وجدانيًا وشعوريًا .

* * *

وحينما يتصدى الدارس أو الناقد لقصص د . شكرى عياد القصيرة ، ليرى إلى أى حد تعتبر المثال الكامل والنموذج الناضج للواقعية الانطباعية من ناحية ، وليقف عند أوجه الاختلاف بين قصصه وبين قصص عبد الرحمن فهمى وغيره من الواقعيين الانطباعيين ، سوف يواجه منذ البداية بوعى عميق بحرفية الفن القصصى وتقنياته . وقد أتاه ذلك من الثقافة الواسعة التى ثقف نفسه بها ، وبخاصة فى الميدان الروائى . فقد ترجم وقرأ لأعلام هذا الفن فى الآداب العالمية والعربية على السواء . بل إنه يكاد يكون الفنان المصرى الوحيد الذى أجاد جانبى الخلق والنقد معاً – كان فى خلقه مبتكراً ومبدعاً ، وكان فى نقده جاداً ذواقة موضوعيًا .

وثمة فكرة تطغى على عقول الدارسين والنقاد جميعا ، تلك أنه قلما يجيد إنسان ما الجانبين : الإبداعى والنقدى فى وقت واحد . لأن لكل من الجانبين وسائله الخاصة وأدواته المعينة .

ويشهد أدبنا المصرى الحديث بأن من الكتاب من بدأ حياته الأدبية مبدعاً وخالقاً ومبتكراً فى هذا اللون أو ذاك من ألوان الأدب وفنونه ، لكنه سرعان ما تحول إلى النقد الأدبى ، فغلب عليه ، وتحكم فى مسار فكره ، وحجزه بين أركان أصوله وقواعده وأسسه ، فلم يفكر بعدئذ فى العودة إلى الابتكار والخلق ، مثال ذلك أحمد عباس صالح الذى بدأ كاتبا للقصة القصيرة ، وأحمد رشدى صالح ، ورشاد رشدى صاحب (عربة الحريم) وإن كتب للمسرح إلا أنه لم يواصل كتابة القصة القصيرة رغم أنه ألف فيها وترجم لكثير من كتابها فى الأدب العالمى .

أما بالنسبة للدكتور شكرى عياد فإن الأمر جد مختلف . إذ أنه يكتب فى النقد والدراسات الأدبية ، وفى نفس الوقت يمارس الإبداع فى القصة القصيرة . وأن ثقافته النقدية ، وعقليته الموضوعية ، لم تحل بشكل أو بآخر دون انطلاق قدراته الفنية وملكاته الإبداعية . وقد أفاد إلى حد كبير جدًا من دراساته لآثار غيره من الكتاب ، كما أفاد من ترجمته للأدب الروسى والقصة الروسية القصيرة على نحو خاص . واستطاع بعد هذا أن ينجح أثناء عملية الخلق فى أن يخضع فنه لما يجب أن يخضع له الفن حتى لا تتسرب إليه أية تأثيرات من هنا أو من هناك ، فالفن يجب أن يظل فناً ، والنقد يجب أن يظل نقداً ، بحيث لا يؤثر هذا فى ذلك ولا يتأثر هذا بذاك . «أنا أنفصل تماماً عن كل ما أعرف حينما أتصدى لكتابة قصة قصيرة . لإحساسى بأن ثمة تجربة أريد أن أنقلها . وبالتالى

أشعر كأنى لم أقرأ شيئاً ولم أكتب شيئاً ، وكأنى أمارس الكتابة لأول مرة ، أنا أكتب وأنا غير واع بأى شىء آخر إلا الكتابة) ، ومع ذلك فإن قراءاته المتنوعة فى الأدب القصصى وإعجابه الشديد بقصص تشيخوف القصيرة قد طبعا قصصه بطابع خاص ، جعل لها مذاقاً معيناً .

وإذا كان الدكتور شكرى عياد قد وفق إبان كتابته للقصة القصيرة فى أن يفصل بينه كفنان وبينه كناقد ، فإن الناقد لقصصه القصيرة يفشل إذا قام بعملية الفصل هذه . ذلك ان شكرى عياد الناقد يساعد ناقده فى تحليل قصص شكرى عياد الفنان ونقدها وتفسيرها . فلن نجد من بين كتاب القصة القصيرة فى مصر كاتباً تصدى لآثارها بالنقد والتحليل مثل شكرى عياد . كما أنه خلف للمكتبة العربية دراسة فى تأصيل هذا الفن الأدبى عندنا . ومن ثم فإنه يجب على ناقد قصصه أن يضع فى اعتباره هذه الكتابات بأسرها . فهى مفتاح دراسة قصصه القصيرة . فيها يتحدد مفهومه للقصة القصيرة ، ومن خلالها تتضح وجهة نظره فى كاتبها ، ومنها نخلص إلى تصوره لأسسها البنائية وخصائصها المميزة .

من ذلك مثلا تعريفه لكاتب القصة القصيرة ، وكيف أنها تلتقى معه كإنسان مأزوم ، فتعبر عن فرديته وانطباعاته وتعاطفه مع الآخرين ، وتكشف عن رؤيته للحياة ، ثم إنها تجمع بين قوة الشعر وقوة الإحساس بالدراما من ناحية ، وبين الذاتية والموضوعية من ناحية أخرى : (أما كاتب القصة القصيرة فقوة الشعر وقوة الإحساس بالدراما هما أظهر ما فيه . إنه فنان شديد الفردية ، ولهذا ينظر إلى الحياة دائماً من زاوية خاصة ، ويتلقاها بحساسية خاصة ويرى الإنسان فيها دائماً فى موقف مأزوم . هذا التكوين النفسى لفنان القصة القصيرة هو الذى يجعل الشكل الخاص بهذا الفن شكلاً طبيعيًّا لا مجرد رواية مختصرة . فالفنان الشخصى الفردى المتأزم هو فنان تغلب عليه انطباعاته ، ولا تنشط نفسه لتسجل التفاصيل التى لا تتصل مباشرة بهذه الانطباعات . ثم هو فنان متباعد ، لا يستطيع أن ينغمس فى حياة الآخرين ، بل يؤثر دائماً أن يتعاطف معهم على بعد . ثم هو بعد هذا وذاك فنان يحس وقع الصدام ويسمع تمزق الوشائج فى كل ما يسترعى انتباهه من أمور الحياة) (٢).

ولو أننا طبقنا ذلك على قصصه القصيرة لوجدنا أنها فى الأغلب تدور حول مواقف واقعية يبدو فيها الفرد من خلال أزمة معينة خلقتها له تناقضات الحياة واضطراب الواقع وعدم اتساق النظم . فقصة (ميلاد جديد)(٣) تعبر عن أزمة فردية . فرد يريد أن يثبت وجوده . هو موجود فعلا ومطالب بإثبات تاريخ هذا الوجود ، ولكى يثبت ذلك عليه أن يستخرج شهادة ميلاد جديدة حتى يحصل على الوظيفة التى تجدد الحياة فيه . إن وجوده المادى بشكله وزيه واسمه لا يكفى ، بل لابد من شهادة ميلاد

---

(١) من حديث أجريته معه مساء الأربعاء ١٣ مايو ١٩٧٠ .

(٢) «القصة القصيرة فى مصر» - د . شكرى عياد - مطبوعات معهد البحوث والدراسات العربية ٦٨ - ص ٣٨

(٣) «المصرى» - العدد ٥٦٤٥ - ١٥/٨/١٩٥٣ - ص ١٠ .

حتى يحتفظ له بالوظيفة التى يقبض منها ثمانية جنيهات فى الشهر . لكن إهمال «إبراهيم أفندى» الموظف بمكتب الصحة يضيع منه الوظيفة فيفقد الجنيهات الموعودة . وكأن إهمال الموظف وأد المولود الجديد الذى يعيش فى أزمة طاحنة طوال فترة التردد على مكتب الصحة .

وقصة (الشريد)(١) تصور هى الأخرى أزمة فردية حادة . أزمة فرد ضائع جائع وحيد . فرد يبحث عن مستقبله ومسكنه ومعاشه حتى يشعر بوجوده ويحس بأنه مولود فعلا وموجود حقيقة . وحينما تبدو له بارقة أمل فى الحصول على غايته ، تضيع منه الفرصة . لكنه يظل مع ذلك محتفظاً بكرامته وإنسانيته . الفرد يضيع وحده فى المجتمع الكبير لأن الآخرين لا يحسون به ولا يشعرون بأزمته ولا يشاركونه مشكلاته وآلامه . هناك ضاعت فرصة الحياة والميلاد الجديد بسبب إهمال الموظف والروتين والتعقيدات البيروقراطية واللوائح . وهنا أيضاً ضاعت المكافأة لأن أحداً من الناس لم يقدر عمله بل ولم يشعر به أصلا . وهكذا تظل الأزمة الفردية متصلة وقائمة وكأن لا أمل فى أن تحل الأزمات الفردية التى يعانى منها الإنسان . فسيظل مأزوما طوال عمره مادام الآخرون لا يشعرون به ولا يتعاطفون معه . وفى (الشريد) كما فى (ميلاد جديد) استطاع الكاتب بكلماته المقتصدة والمعبرة منذ جملة الابتداء فى القصة أن يطبع فى نفوسنا الإحساس بأزمة راوى كل من القصتين ، ومعايشتهما فى وحدتهما .

وكما انتهت أزمة الراوى فى (ميلاد جديد) بضياع الوظيفة ، وفى (الشريد) باستمرار التشرد والجوع وفقدان المكافأة ؛ تنتهى أزمة الشاب المصدور الذى يبحث عن العلاج فيفاجأ بأن التكاليف ستكون باهظة وهو لا يملك شيئاً منها ، بأن فقد الأمل فى شفائه (وخرج الفتى برأس مطأطئ مهموم ، وخيل إليه أن ضوء المصابيح الكهربائية قد خفت جدا ، وأن الكراسى الكبيرة فى حجرة الانتظار تجلس واجمة وهو يدير فيها عينيه بلهفة خرساء)(٢) ، وذلك بعد أن أدرك أنه لن يشفى من مرضه لأنه لا يملك جنيهاً واحداً كاملا . والفرد فى أزمته عند شكرى عياد لا يجد عوناً على الإطلاق ، وكأنه معزول . هو يشعر بالآخرين من خلال أزمته ، فى حين أن الآخرين لا يشعرون به أبداً . الشعور بالفردية والأنا يطغى عليهم ، فلا يفكرون فى «ذوات» غيرهم . حدث هذا فى (ميلاد جديد) . قتله نفسيًّا فقدان الوظيفة ، بينما الموظف الكسول المتسبب فى ذلك لا يبالى بشىء ومثله فى (الشريد) ازداد جوعه وضمن استمرار تشرده وضياعه ووحدته بينما أصحاب الكلب الذين رصدوا مكافأة لمن يعثر على كلبهم لا يعبأون ، حتى الكلب نفسه أخذ ينبح نباحا كاد يمزق أذنه ، و (فى العيادة) يشعر الشاب المصدور بالأسى والحزن واللا أمل فى الشفاء ، فى حين أن الطبيب لا يهمه من ذلك شىء (وشعر بأنه إنسان جدير بالرثاء . ولكن هل ترى يرثى له الطبيب ؟ أيكلمه الآن فى «ظروف» الجراحة ؟ أيخبره

---

(١) «المصرى» - العدد ٥٤٣١ - ١٠/١/١٩٥٣ - ص ٨ .

(٢) قصة «فى العيادة» - «المصرى» - العدد ٥٤٧٨ - ٢٦/٢/١٩٥٣ - ص ٨ .

بأنه لا يملك جنيهاً واحداً كاملا ؟ . ونظر إلى وجه الطبيب . ولكنه كان جامداً كوجه تمثال . لم يكن يشعر إلا بأنه صحيح معافى ، وأنه يكسب جنيهين فى كل زيارة ، وكان مصمماً على ألا يشعر بشىء آخر)(١). وفى (الغائب) (٢) تعيش الأم «أم سلام» وحيدة أزمتها ، تنتظر ولدها الغائب الذى تعتقد أنه موجود فى الجيش ، وقد أصبح ذا منصب كبير ومكانة عالية ، وإن كانت الحقيقة تؤكد أنه مات وهى لا تعلم عن ذلك شيئاً . هى تحيا فى أزمة انتظار من لا يعود دون أن تدرى وابنها وزوجته لا تهمهما أزمتها ووحدتها وآلامها ، بل إنهما يعملان على زيادة أزمتها حدة وضراوة .

والفرد المأزوم – مهما اختلفَت أسباب أزمته – يشعر بوحدة وقسوة تؤلمه . فالراوى فى (ميلاد جديد) وحيد فى مشكلته . لا أحد فى مثل سنه ، ومن مواليد ١٩٢٥ يحتاج إلى شهادة ميلاد أو مستخرج رسمى منها . كل من حوله فى مكتب الصحة أطفال صغار . فقط هو «الوحيد» كبير السن . والراوى فى (الشريد) يقول إنه : «كان جائعا ووحيدا» والكلب «كان جائعاً ووحيداً» ، والشاب (فى العيادة) اسمه وحيد . و«أم سلام» هى الوحيدة فى القرية التى لا تعرف مصير ابنها ، لأنها صماء لا تسمع . فحياتها وحدة من كل جانب . وما أكثر (الوحيدين) أو المأزومين فى المجتمع : (وفعل شيئاً غريباً ، قبل أن يخرج نظر إلى المبصقة ليبحث عن الصرصار ولكن عينيه المتعبتين لم تعثرا على صرصار وحيد بل صراصير كثيرة سوداء)(٣). وسبب هذا كله أن كل فرد يعيش لذاته ولا يبالى بذوات الآخرين ، وإن هو التفت إليهم فإنما ليقضى عليهم وليصارعهم ويدمرهم . وقد اعترف بذلك «سالم» إبان أزمته مع نفسه ومع ضميره فى قصة (بيوت من القش) : (نحن ضفادع بشرية . نحن كلاب قذرة . . نحن كالسمك يأكل بعضنا بعضاً) ، (لأننا هكذا ، لأن كل واحد يخاف على نفسه ، لأننا سنداس جميعاً كالديدان)(٤) . المجتمع كله بيت من القش لأن كل بيت فيه وكل فرد بداخله يعانى أزمات متباينة : نفسية ومادية وصحية واقتصادية . ومع ذلك فإن التعاطف غير موجود وإن الحب والتعاون مفتقدان تماماً .

هذا العالم الصغير الذى يصنعه شكرى عياد فى قصصه القصيرة يعبر عن الشخصية الفردية المأزومة . لأنه يؤمن بأن كاتب القصة القصيرة يرى الإنسان فى الحياة دائماً «فى موقف مأزوم» ومن ثم فإن كل قصة من قصصه إن هى إلا موقف مفرد ، لشخصية واحدة يركز الكاتب عليها ويسلط أضواءه نحوها . وهنا يكمن الفارق بينه وبين عبد الرحمن فهمى الذى لم يكن ينظر إلى «الفرد فى أزمة فردية» ، وإنما إلى

---

(١) «المصرى» – العدد ٥٤٧٨ – ١٩٥٣/١/٢٦ – ص ٨ .

(٢) «المصرى» – العدد ٥٤٢٣ – ١٩٥٣/١/٢ – ص ٨ .

(٣) «المصرى» – العدد ٥٤٧٨ – ١٩٥٣/٢/٢٦ – ص ٨ .

(٤) «ميلاد جديد» – مكتبة القاهرة الحديثة ١٩٥٨ – ص ٦٢ .

« أفراد » فى غير أزمة أو فى لقاء عابر غير مهدف . فكثرت فى قصته الشخوص ، بينما لم تتعد الشخصية المفردة فى قصة شكرى عياد . وهناك قد لا تكون ثمة فكرة ، أما عند شكرى عياد فواضح أنه يريد أن يقول شيئاً وأن يعبر عن شىء استرعى انتباهه من أمور الحياة . إذ الفن الحقيقى فى نظره هو الذى (يقول شيئاً لابد أن يقال ، ويقوله بالطريقة الوحيدة التى يمكن أن تؤديه)(١).

وبطبيعة الحال لا يبرز الإحساس الحاد بالأزمة الفردية ولا يتجسد على هذه الصورة إلا عند المثقفين أو أنصاف المثقفين الذين يعيشون فى « المدينة » . فالمثقف فى المدينة شديد الإحساس بفرديته وذاته وأناه ، عظيم الإدراك لأزمته وأسبابها . و « المدنية » إن هى إلا « أفراد » يغلق الواحد منهم مسكنه على نفسه حتى لا يسمع أنات الآخرين . لذا كان اختيار شكرى عياد للشخصيات المأزومة والفردية من المدينة ومن طبقة المثقفين أو أنصاف المثقفين . على عكس عبد الرحمن فهمى الذى كادت قصصه كلها تدور حول شخصيات من بيئات شعبية لا تتعمق أزماتها ولا تنطوى على نفسها لأنها لا تعيش بمفردها ، ولكن وجودها يتحقق بتآلفها وتعاطفها . وإذا كانت هناك أزمات فإنها تأتى من قبل قوى غيبية مثل أزمة بائع الكبد والكلاوى فى (الملك لك) . فى حين أن مبعثها عند شكرى عياد النظم والتقاليد والقيود والقوانين والأفراد أنفسهم .

والقصة القصيرة عند شكرى عياد ليست صنعة تفكير ولا صنعة هندسة بل ولا صنعة خيال ، بقدر ما هى صنعة حساسية (فكاتب القصة القصيرة يلتقط من العالم المحيط به – عن طريق العطف والفهم – نظرة خاصة إلى الأشياء ، إدراكاً بديهيًّا لما هو قيم وما هو تافه ، وهذا الإدراك هو لب فنه ، هو الخلاصة الشعرية التى تكمن خلف جميع أعماله ، وبغير هذا الإدراك الذكى العطوف لن تكتب قصة لها وزن ، ولن يوجد أسلوب له أصالة)(٢). هناك إذن عملية اختيار دقيقة يتبعها كاتب القصة الواقعية . فهو لا يفتلذ فلذته من الحياة كيفما اتفق ، وإنما يسير على هدى نظرة إلى الحياة تجعله يصوغ منها كتلا ذات معنى . إذ لو كان إدراكه الفنى يقع على أى موضوع من موضوعات الحياة بلا تمييز لتساوت موضوعات الحياة عنده فى صلاحيتها لأن تكون موضوعات للكتابة ، ولاستحال عليه أن يكتب فى موضوع دون موضوع . (وليس هذا مجرد قياس منطقى ، فلو أننا استقرأنا قصص موباسان لوجدنا اختياره لموضوعاته يدل على موقف من الحياة ، موقف له أساسه الوجدانى ككل موقف آخر)(٣). حساسية الكاتب ونظراته واختياره ، وموقفه أمور يجب ألا تغفل فى القصة القصيرة التى تعبر عن الواقع . وهذه تساعد على تفسير الواقع تفسيراً وجدانيًّا ، وتقرب القصة القصيرة من العمل

---

(١) « القصة القصيرة فى مصر » د . شكرى عياد – ص ٤٠ .

(٢) « تجارب فى الأدب والنقد » – د . شكرى عياد – دار الكاتب العربى ١٩٦٧ – ص ٢٢٤ .

(٣) « القصة القصيرة فى مصر » – د . شكرى عياد – مطبوعات معهد البحوث والدراسات العربية ١٩٦٨ – ص ٤٣ ، ٤٤ .

الشعرى ، فهى شبيهة بالشعر . لأن كاتبها لا يبنى عالما . بل يشق طريقاً . ولا يرفع هرماً . بل يصنع مسلة ، ولا ينقلنا إلى جوه بمئات التفاصيل التى تحيط بالمشكلة ، بل يقنعنا بالمشكلة ذاتها .

والمتأمل فى قصص شكرى عياد القصيرة يجد أن كاتبها يختار موضوعاته من الواقع بدقة وحذر . وأن موقفه مما اختاره له أساسه الوجدانى ، الذى ينطلق من رؤية شعرية للواقع تعيد تشكيل الحياة أمام عين القارئ . وعلى هذا النحو يستطيع أن يحقق بقصته هدفين فى آن معاً : الوصول إلى التأثير العاطفى الذى يريد ، وتجسيم المعنى فى نفس القارئ بطبع نفسه على المشهد أو الشخصية أو الحادث .

وقصص شكرى عياد لم تقف عند حد التعبير عن أزمة الفرد ، وإنما حاولت تصوير أزمة المجتمع التى تخلقها المتناقضات الطبقية والأوضاع الاجتماعية غير العادلة . ففى (صديق قديم)(١) إدراك يقظ لذلك التناقض الطبقى الذى كان المجتمع المصرى يعانى منه : طبقة تكدح وتشقى لتتعلم ، وأخرى يعيش أبناؤها منذ نعومة أظفارهم فى باريس يرتعون ويتمتعون بمباهج الحياة عموماً . والكاتب فى تركيز شديد أجاد عملية الربط بين واقع الراوى وبين واقع « على كامل » الحقيقة المصرية ، ومزج بين ملامح الاثنين لبيان أوجه الشبه بين الطبقتين البورجوازية الفرنسية والبورجوازية المصرية . ونقيضها من أبناء الطبقات المكافحة فى كل من البلدين . وكانت معالجة الكاتب لموضوعه معالجة فنية جيدة . وفى (النهاية)(٢) يسعى الكاتب لنقل انطباعاته عما كان يجرى فى مجتمعنا قبل الثورة . وذلك باختياره لشخصية أحد الانتهازيين الذين أصبحوا فى يوم ما من الوزراء الأثرياء جدًّا ، وجاءت الثورة فجعلته هو وأمثاله فى ركن بعيد ، يقطنون الفنادق والقصور ، ويتصورون فى خيالهم المريض أن الدنيا بخير وأن الطريق أمامهم لا يزال مفتوحاً . ولا ينسى الكاتب أن يصور ذلك من خلال تجربة خاصة مرت به هو ، وعلقت بذاكرته ، ثم يربط بين الماضى والحاضر ، حيث تبدو رؤيته الذاتية دون زعيق أو خطب أو رنين زائد عن الحد . وصورة الإنسان الانتهازى الذى يستخدم ابنته وسيلة للصعود والرقى إلى أعلى المناصب ، والسرقة غير المشروعة ثم تكوين الثروة وتكدسها على حساب العاملين الشرفاء الأنقياء ، نجدها مقدمة فى (القط)(٣). والطبقة البورجوازية بكل عيوبها المستترة والبادية ، وصعودها القذر ، ووسائلها الدنيئة فى السرقة ، واقتناصها للثروة عن أى طريق ، وتهافتها على النساء ، وفساد أخلاقياتها ، والعلاقات السيئة الشائنة التى تطبع حياتها ، والوزراء الذين يستقيلون من أجل امرأة ، وقضايا الاستيراد والتصدير والسرقات التى ترتكب باسمها ، تكشف عنها جميعاً قصته (الثأر)(٤)، التى

---

(١) «روزاليوسف»- العدد ١٥٢٨- ١٩٥٧/٩/٢٣- ص ٢٠ .

(٢) «المصرى»- العدد ٥٧٨٤- ١٩٥٤/١/٣- ض ١٠ .

(٣) «المصرى»- العدد- ٥٤٩٩ ١٩/٣/١٩٥٣- ص ٨ .

(٤) «صباح الخير»- العدد ١١٠- ١٩٥٨/٢/١٣- ص ٣١ ، ٣٢ .

يبلغ فيها ازدراؤه للطبقة البورجوازية مداه حين يقول على لسان راوىّ القصة (تريد أن تعرف الحقيقة ؟ بعض نساء هذه الطبقة الراقية لسن أفضل من المومسات).

وتبدو سخريته المرة من هذه الطبقة فى تصويره لشخصية (المسيو كميل) تصويراً كاريكاتوريًّا : (كان سمينا جدًّا من أعلى ، ولكن ساقيه كانتا تبدوان من تحت المكتب وكأنهما شيء إضافى ، شيء لابد منه لتكميل صورة إنسان . وكان عنقه بوجه خاص شديد الاكتناز ، وقفاه يحمل طية كبيرة من اللحم ، وكانت عيناه خضراوين لامعتين ، فذكرنى منظر عينيه وعنقه ورأسه وصدره وقفاه بقط خائن اعتاد أن يسرق الفراخ من بيتنا وبيوت الجيران)(١). هذه هى انطباعات الكاتب وتصوره للانتهازى الذى يتورم جسده بالزيادات من كل جانب ، والإضافات غير الطبيعية وغير المتناسقة ، لأن تكوينه لم يكن كذلك أصلا . فساقاه الحقيقيتان تبدوان كما لو كانتا شيئاً إضافيًّا أمام هذا الاكتظاظ والنتوءات غير الطبيعية . وتشبيهه له بالقط الخائن الذى اعتاد أن يسرق الفراخ ، كاف تماماً للدلالة على سلوك وأخلاق وصفات «المسيو كميل» .

ولا تظل صورة المجتمع هكذا بل إنها تأخذ فى التغير شيئاً فشيئاً ويلتقط الكاتب ملامح هذا التغير ليبرزه فى لقطة أو موقف أو لحظة نفسية وشعورية أو حادثة صغيرة . ويلتفت الكاتب إلى ظهور قيمة «العمل» واحترام العاملين بسواعدهم ، وكيف أن هذه القيمة هى البسمة التى يجب أن تظل مرتسمة على الشفاه لتنير طريق المستقبل بالنسبة للمجتمع . وهو أمر طبيعى كان لزاما أن يثير اهتمام الكاتب الذى أثاره من قبل الانتهازيون والوصوليون والعاطلون بالوراثة . وتظهر هذه القيمة الجديدة – قيمة العمل – فى قصة (بسمة) . الست «سعاد» ابنة حسين أفندى ، التى تربت فى المدينة وعاشت بها ، تتردد على القرية كل صيف ، تحترم وتقدر «متولى» الرجل الكادح الذى يعمل فى أرضه ، والذى يقطف العسل النحل ويجيد إقامة خلاياه ، ويحب عمله حبًّا كبيراً ، وهى تنظر إلى ابنه «طلبه» الذى يعمل سائقاً للتاكسى الذى اشتراه له أبوه بنفس نظرة التقدير والاحترام . الفتاة تقدره لأنه «يعمل» . وترى أنه أحسن من أناس كثيرين فى البلد ، وتطلب منه ألا يغضب من «شوقى» ابن العمدة حين سخر منه ، وادعى كذباً أن التاكسى وقع فى «القناية» وأنه يشرب من الماء ، أو قوله بأن عسل «متولى» به رائحة البنزين وبأنه يحترق فى الشتاء . أصبحت «سعاد» تفرق بين العاملين وبين العاطلين بالوراثة ، بين الكادحين وبين الذين يملكون دون أى عمل . والبسمة التى أشرقت على وجه «سعاد» رمز للقيمة الجديدة وللتقديس الجديد للعمل مهما كان نوعه لأنه يؤدى خدمة للجماعة .

ومع هذا التقدير الجديد للعمل والعاملين فى المجتمع الجديد يرى شكرى عياد أن رواسب من

---

(١) «المصرى» – العدد ٥٤٩٩ – ١٩/٣/١٩٥٣ – ص ٨ ، وانظر كذلك تصويره التهكمى الساخر لشخصية «حسان بك» الوصولى الانتهازى فى قصة «أحلام» – «الكاتب» العدد ١ – ١/٤/١٩٦١ – ص ١٧٩ .

المجتمع القديم لا تزال قائمة وموجودة ، وأنها تفعل فعلها فى أن تهدر كل قيمة ، وتبدد كل انطلاقة خلاقة ، وتخنق كل فكر متجدد فى سبيل مصلحتها ، ويضع يديه على ما سمى بالطبقة الجديدة التى بدأت تظهر فى مجتمعنا بعد ثورة ١٩٥٢ ، والتى بدأت تطلعاتها الطبقية من أجل أن ترث امتيازات البورجوازية القديمة تهدد نمو العناصر المخلصة والنقية التى تؤمن بالفكر الجديد والقيم الجديدة . ويمثل الطبقة الجديدة فى قصة (أحلام) نبيل الزوج الشاب الذى يجعل من بيت الزوجية « باراً » يدعو إليه بصفة دائمة رؤساءه فى العمل مثل « حسان بك » وغيره ، يقيم لهم الولائم ويسكروا ويشربوا كل أنواع الخمور . وهو يفعل ذلك كى يصبح « رئيس قسم » فى الشركة التى يعمل بها حيث يزيد مرتبه خمسة عشر جنيها . لذا فإنه ينتقل إلى مسكن على النيل فى الدور السابع بعمارة (شيك) إيجارها ستة عشر جنيها .

وإذا كان نبيل يرمز إلى الطبقة الجديدة التى تريد أن ترث كل ما اتصفت به الطبقة القديمة المتهاوية والتى ظلت تتحكم وتسيطر على كثير من مستويات العمل الإدارى والفنى والعملى والاقتصادى فى بلادنا فترة طويلة ، وإذا كان « حسان بك » يرمز إلى الطبقة البورجوازية القديمة بكل ما كانت تمثله ، فإن « أحلام » تجد نفسها – وهى القيمة الجديدة والعنصر الجديد – فى صراع كبير وحاد بين زوجها « نبيل » الوصولى المتطلع المنتهز ، وبين « حسان بك » الرجل الدنىء الذى اختطف قبلة من جانب عنقها عند لفة العقد . « أحلام » رمز للمستقبل ، و(نبيل) رمز للحاضر ، و(حسان بك) رمز للماضى . وكلهم فى صراع محتوم . وتثور « أحلام » فى وجه زوجها ، وتعبر عن رأيها فيه وفى (حسان بك) الذى يتعلق به ويتشبث بأهدابه . وتتنبأ بأن « صنف حسان سيختفى من الوجود بعد قليل » ، لم يعد ثمة مبرر لبقائه ، ليس العصر عصره ولا الزمان زمانه ولا المجتمع فى حاجة إليه . (لا تضحك . إن هذا واضح كالشمس . أنت فقط لا تريد أن تراه . أنت تفكر فى مستقبلك . ولكن هل تعرف شيئاً عن هذا المستقبل؟ هناك رجال يحطمون الصخر فى الجبل . يصهرون الحديد . يصنعون المستقبل . هؤلاء لن يسمحوا لأمثال حسان بالوجود . قد تفيدك صداقته فى ترقيتك اليوم ، ولكن احذر لنفسك ، إنه لن ينفعك غدا)(١).

وربما تقف هذه الجملة الحوارية التى وردت على لسان « أحلام » دليلاً على أن الكتّاب الواعين أصبحوا يدركون أن التحول الاجتماعى الذى كان المجتمع بسبيل الإقدام عليه ، لابد أن تستتبعه بالضرورة تحولات جذرية فى العلاقات الاجتماعية والقيم الأخلاقية والأوضاع الطبقية . وهذا هو الذى يدفع إلى الاعتقاد بأن القصة القصيرة أدركت بحسها الدقيق ونبضها القوى السريع وخفقاتها الحساسة الواعية ، أن الانتهازيين والوصوليين وفلول الرجعيين وذوى الأخلاق غير الحميدة كانوا لا يزالون يقبعون

---

(١) « الكاتب » – العدد الأول – ١٩٦١/٤/١ – ص ١٨١ .

على كراسيهم فى أماكن حساسة وهامة حتى عام ١٩٦١ ، وأن هؤلاء ينبغى أن لا تقوم لهم قائمة فى المستقبل . المستقبل الذى يصنعه العاملون محطمو الصخرة فى الجبل وصاهرو الحديد فى المصانع . ورغم هذا فإن شكرى عياد فى هذه القصة يبدو غير متفائل بإمكانية تحقيق ذلك . فقد فشلت «أحلام» أوكادت أن تفشل . وفى النهاية تصفو صفاء غريباً إلا أنه موحش (وكان مرأى الشارع النائم ، والأشجار ، ومصابيح الطريق بضوئها الواهن ، ينشر فى نفسها رقة حزينة ، نبوءة بالحنين ، ذكرى لا تدرى : أهى من الماضى أم الحاضر أم المستقبل) . الكاتب هنا لديه ما يقوله ، وقد قاله بالطريقة الوحيدة التى يجيدها ويتقن صنعتها وهى : الفن . وهذا هو الذى يجعلنا نعتبره القمة التى تبلور عندها الاتجاه الواقعى الانطباعى فى القصة القصيرة . فهو حريص على أن يترك فى نفس القارئ بعد قراءة كل قصة من قصصه القصيرة تأثيراً وانطباعاً معيناً ، وهو حريص على أن يختار مواقفه وشخوصه وأحداثه وصوره من الواقع بعدما تكون قد انطبعت صورتها فى نفسه ، وبعدما يطبع عليها نفسه ، ثم يستهدف من ورائها أن تحدث انطباعاً مماثلا فى نفس قارئه . ويستطيع الناقد لقصصه أن يضع يديه على هذه الخصائص منذ قصص الكاتب فى المرحلة الأولى ، فى (ميلاد جديد) و(الكوالينى) و(الشريد) و(فى العيادة) و(الغائب) ثم قصص المرحلة الثانية كلها .

ولعل أكثر ما يميز شكرى عياد عن كتاب الواقعية الانطباعية عموماً أنه أحرصهم على الاحتفال بالشكل العام للقصة القصيرة . فهى تواجهنا بتركيزها الشديد ، ووحدتها الظاهرة الملفتة للنظر ، واستبعادها للتفصيلات التى لا تؤدى إلى غرض فنى يخدم الموقف . ويوحى بالانطباع الكلى والجو المحيط بالشخصية . وقصصه القصيرة مؤلفة تأليفاً غاية فى الإحكام والعناية . وفى كل قصة نراه يختار الطباع ، ويحدد الوقائع ، ويتقدم فى مراحل القصة مع الاحتفاظ بالتناسب الدقيق بين أجزائها دائماً . إلى جانب أنه موجز لا يميل إلى الإطناب : فهو يستطيع أن يكتب فى صفحة ما كان يكتبه الرومانسيون فى صفحات طوال . فالإيجاز الشديد خصيصة من خصائصه نجدها توجه سرده وتتحكم فى وصفه . وقد تفصح عن نفسها بسفور أثناء السرد : (سألت الرجل فى إيجاز) ، (شرحت له الحكاية . أعنى أننى شرحت له ما يعنيه منها فقط) . وهنا يكمن حرصه على التركيز والإيجاز والتدبيب نحو المقصود ليس غيره ، مما جعله بعد ما قال «شرحت له الحكاية» ، يستدرك فيتحفظ قائلا إنه شرح فقط ما يعنى «محفوظ» الكوالينى منها فقط ، وحينما يقول الكاتب (قصدت إلى السيمة وكان مدخلها أشبه بمرحاض عمومى) يوحى بالانطباع المقصود من غير وصف تفصيلى تحليلى . ويصف الطبيب فى (فى العيادة) فى كلمات موجزة (كان يجلس فى مكتب فى أقصى الحجرة رجل فى نحو الخمسين . كبير سمين . يملأ فجوة المكتب . وكان شعره الخفيف مسوى بعناية فوق قمة رأسه) [١] . وكذلك وصفه

(١) «المصرى» - العدد - ٥٤٧٨ - ١٩٥٣/٢/٢٦ - ص ٨ .

لشخصية الموظف فى قصة (ميلاد جديد) : (كان أبيض اللون بيضاوى الوجه ، مستطيل الأنف ، وكانت خضرة ذقنه تظهر بقوة بجانب بياضه اللامع ، وكأنها طحلب على صخرة ، وكان يلبس بنطلوناً أمريكانيًّا ويبدو من جلسته أنه طويل القامة ممتلئ الجسم) (١) .

ولا يقتصر الأمر على وصفه الشخوص فحسب ، ولكنه يستطيع أن يصف المكان ويصور منظراً كاملا فى خمسة أو ستة أسطر ليس غير (٢) . وهو يكشف لنا عن الطباع بعمل واحد له دلالته ، وله من قوة الإيحاء ما للتحليلات النفسية الطويلة . ولا نجد فى قصته القصيرة جملاً طويلة ، بل لهجة متسقة ، إذ يرتفع فى فنه إلى مرتبة فريدة فى جودة التعبير والتصوير . ومع قصر جمله نجدها متلاحقة وسريعة ومركزة ، تحمل شحنات عاطفية قوية ، ندرك منها أن الكاتب متفهم لدلالات الألفاظ ، متحسس لألوانها وطعم إشعاعاتها ، مما يجعله يأتى بالألفاظ فى موضعها الصحيح الدقيق من الجملة ، لتقوم بوظيفتها وإيحاءاتها الهادئة أو الحادة أو المرة ، فتنمو دائماً نحو التصور المركز أو التصوير الناطق بما يود أن يوصل الكاتب .

ويبدو شكرى عياد فى عاميته منضبطاً متقناً واقعيًّا صادقاً ، حتى إن قارئ حواره العامى أو تشبيهاته العامية قد يفوته إدراك أنها تختلف بما تحمل من شحنات انفعالية عن اللغة الفصحى التى يتفوق فيها الكاتب . فمن تشبيهاته الواقعية التى تقرب الصورة إلى ذهن القارئ : (كان يحار أحيانا بين سطور كراسته التى زحفت عليها الإضافات كطوابير النمل) (٣) ، (ثم انفرج الباب وانسرب فتحى كسمكة صغيرة فرت من شبكة صياد) (٤) ، (رأى جلابيبهم وهى تطير منتفخة زاهية فى ضوء القمر كالبالونات) ، (وجلست على الأرض وهى تئن وتصفر كما تئنى مفصلة صدئة) (٥) ، (كانوا كعش نحل هيجتهم ضربة عصا) (٦) . وحواره يدل على نوعية الشخصية وحركاتها وأخلاقها . يقول «الكوالينى» (– الريش . . ده فيه أربع ريش . . أصل كل كالون فيه ريش . . اللى فيه تلاتة واللى فيه أربعة واللى فيه خمسة . . وتلاقيهم فى الكالون ده محطوطين كده وفى الكالون ده محطوطين كده . . لازم تفك الكالون على شان تعرف تولف له مفتاح . . هى الكوالين الإفرنجى كده . . قلت : سيبك من ده . . احنا نحمد ربنا اللى النطة دى جت سليمة . . لكن ما كانش لازم نعمل كده – ما كانش لازم ازاى . بقى تبقى قصدتنى فى حاجة ولا أخلصها لكش : عيب يا افندى . . دى الأعمار بيد

---

(١) «المصرى» – العدد ٥٦٤٥ – ١٩٥٣/٨/١٥ – ص ٨ .

(٢) انظر وصفه الدقيق والمركز للمكان والشخوص فى (الشريد) و(فى العيادة) و(الكوالينى) .

(٣) قصة «شباب» – «المصرى» – العدد ٥٥٢٤ – ١٩٥٣/٣/١٤ – ١٠ .

(٤) قصة «ليلة» – «المصرى» العدد ٥٤٥٣ – ١٩٥٣/٢/١ – ص ٨ .

(٥) قصة «الغائب» – «المصرى» – العدد ٥٤٢٣ – ١٩٥٣/١/٢ – ص ٨ .

(٦) قصة «المعدية» – «المصرى» – العدد ٥٤٣٩ – ١٩٥٣/١/١٨ – ص ٨ .

الله) (١) . حتى ما يدور داخل نفسية الشخصية ينقله لنا كما هو ، كى لا يبدو الحوار النفسى الداخلى مختلفاً عن الحوار العادى المنطوق . وفى موقف حوارى بين «أم» لا ترضى عن الطريقة التى تزوج بها ابنها ، وبين زوجة هذا الابن ، يكشف الحوار عما يدور بخلد كل منهما ، وعن محاولة الفتاة التحايل والتظاهر بحب أم زوجها حتى تقتنع بها ، والأم كذلك تحاول إخفاء مشاعرها الدفينة ، لكن الحوار يفضح كل هذه المشاعر . وهو يكتب الحوار كما تنطقه الشخوص بطريقة رائعة تبرز سمات الشخصية وتضفى على جو القصة القصيرة حركة طبيعية . تسأل «أم عبد المنعم» زوجة ابنها «البندرية» فى قصة (زيارة) قائلة :

– ويا ترى ح تتنك مستوظفة بقى والا ح تسيبى شغلة المستشفى دى ؟

– والله يا نينه أنا قلت لعبد المنعم ما يصحش يبقى باباك ونينتك ناس كبار وعلى قوالته إن رجليكى بيوجعوكى شوية ونقعد احنا ف حته وانتو ف حته ، يا سلام دى نينتك دى باين عليها ست طيبة قوى . أنا يعنى قلت له كده . ما هو أنا ما شفتكيش قبل الليلة دى لكن فهمت من كلامه إنك ست أميرة صحيح . وهو لما شفتك عرفت اكتر .

– يا سلام . ده بس من اصلك . لازم انتى بنت ناس طيبين ، يا ريتكو كنتو قلتو لنا قبل الدخلة واحنا كنا عملنا لكو ليلة زى اللى عملناها لكامل ابنى . أهو جوزناه وفرحناه والآخر المغدورة مراته خدته وخرجت .

– معلهش يا نينة . كل منهو يعمل بأصله . والنبى احنا خدنا لنا اوضه قريبة من المستشفى ، وعندى حتتين عفش حطيناهم فيها ، وبعدين قلت لعبد المنعم يا ريتنا نستنى كده قد شهرين ولا تلاته بس على ما تثبت فى الشغلة ، وبعدين نطلب منهم ينقلوك على مستشفى قريب من بيتكو على شان نقعد مع أهلك . والله يا ريتكو توافقو يا نينة . كنت أخدمك وأريحك ولا اخليكى تقومى من مطرحك أبداً . علشان واحدة ست (وترددت قليلا ولكن كان قد فات وقت التراجع) كبيرة زيك لازمها الراحة .

وقالت «أم كامل» فى نفسها : «كبرت علتك يا شيخة . بقى أنا خلاص عجزت إن شالله تكسحى» ولكنها قالت وهى تبتسم :

– ربنا يسترك . بقى صحيح ترضى تخدمينى ؟ ولا تقولى عليه بأنى واحدة فلاحة ولا حاجة ؟

– يا سلام دانتى الخير والبركة يا نينه (٢) .

و «أم سلام» فى (الغائب) تسترسل بتلقائية وطبيعية نفهم منها كل ما يدور بخلدها وكل ما يؤلمها

---

(١) «المصرى» – العدد ٥٥٤٧ – ١٩٥٣/٥/٧ – ص ١٠ .

(٢) «المصرى» – العدد ٥٦١٠ – ١٩٥٣/٣/١١ – ص ٨ .

ويفرحها ، بل نفهم حياتها دون تعمد من الكاتب ، وهى تشير على «صابر» أن يكتب لابنها «سلام» . وكل جملة فى حديثها المنطلق العامى تضيف شيئاً جديداً ومشاعر وانفعالات وأخباراً يستكمل بها الكاتب رسمه لصورة الشخصية المحورية فى القصة القصيرة : (حلفتك بالنبى تكتب له على حامد ومراته اللى ما بقوش طايفينى حتى اقعد فى الدار . واقربها امبارح زقتنى على ضهرى اللى بقول لها غبتى فى السوق ليه وجوزك راقد عيان . أصل حامد ما بقاش مالى عينها وأولاد الدرب دلوقت ما يحلالهمش الكلام إلا فى سيرتهم هما الاتنين . قول له العجله بتاعتك ولدت تانى ولد بقى لها كام يوم . قول له حامد اخوك ما هش عارف يروح ولا ييجى فى الغيط لوحده ، والزرع السنة دى خايب خالص . وقول له أنى عجزت واكسرت م اللى جاز على فى السنتين دول . وودانى تقلت وعافيتى انهدت ويادوبك باستناه على شان أشوفه قبل ما أموت) (١)

لسنا هنا فى حاجة إلى الكاتب كى يحلل أو يفسر أو يشرح ، فإن «الشخصية» بطبيعتها وتلقائيتها الواقعية غير المدعاة أو المصطنعة عبرت عن نفسها ، وعن حس كاتبها وفنه وأسلوبه ، وعن مدى العناء الشديد الذى كابده أثناء عملية الخلق الفنى . ومن الواضح أن دقة الكاتب الشديدة ، وحذقه فى بناء القصة القصيرة بناء فنيًّا ، واهتمامه الكبير بالشكل الفني أيضاً ، لا يمكن أن تدل إلا عن جهد جهيد ومعاناة مريرة وحساب عسير مع النفس ، ومع اللفظة ، ومع التشبيه ، ومع الصورة ، ومع كل أدوات التعبير الفنى ووسائله ، حتى يخرج المولود الفنى غير مشوه وغير ناقص ، بعد فترة حمل فى استغرقت مدتها الطبيعية .

لذا فإننا نعتقد أن شكرى عياد فى قصصه القصيرة يعتبر مثلا حقيقيًّا للواقعية الانطباعية فى آخر مراحل تطورها ، وهى بسبيلها إلى الانعطاف نحو التقدمية والواقعية الشمولية فى (طريق الجامعة) و (بسمة) و (السجن الكبير) و (أحلام) وهى القصص التى تعد معالم بارزة فى المرحلة الثانية عند شكرى عياد الفنان الأصيل .

* * *

٢ – الواقعية الانحيازية

طالب «لينين» الكتاب جميعاً أن يتخذوا موقفاً انحيازيًّا ليكونوا اشتراكيين حقًّا ، وأن يحتضنوا قضية البروليتاريا أو الطبقة المنتجة ، وبألا ينعزلوا عن الأغلبية الشعبية الساحقة التى تتجاوز عشرات الملايين ، وأن يكون انحيازهم المذهبى إليها جهاراً ، وأن يقفوا مواهبهم على خدمتها . ومن ثم رأينا كتاباً واقعيين ينحازون فى قصصهم على النحو الذى حدده لهم «لينين» . وفى مصر إبان الحرب العالمية الثانية

(١) «المصرى» – العدد ٥٤٢٣ – ١٩٥٣/١/٢ – ص ٨ .

وبعدها ، ظهر عدد من كتاب القصة القصيرة الذين تمثلوا أولا الفكر الماركسى ، فكانوا أكثر انحيازاً له ، ودعوة إلى تطبيقه فى مجتمعنا . ثم تمثلوا أقوال «لينين» و «إنجلز» و «بليخانوف» فى الفن والأدب المرتبط أو الملتزم الذى يحتوى على «معنى ثورى الجوهر» ، ويصور صراع القوتين : الجديدة التى تنمو ، والقديمة التى تتعرض للموت ، ثم آمنوا إيماناً قويًّا بضرورة انحيازهم للطبقات الأكثر عدداً والأطول حرماناً ، وهى الطبقات التى ينتمون إليها بحكم النشأة أو المصلحة المتقاربة أو الإيمان بالتغيير الجذرى للمجتمع لصالح العاملين الكادحين .

وكان ظهور الانحياز على هذه الشاكلة أمراً طبيعيًّا وحتميًّا فى مجتمعنا آنذاك ، نظراً إلى الظروف والعوامل المحيطة به عالميًّا ، وحركة المجتمع ذاتها ، والدعوات والأفكار الجديدة . ويلاحظ الدارس للقصص الواقعية الانحيازية أن من كتابها من كانوا ينتسبون إلى الطبقة المتوسطة الصغيرة ، ومنهم من كانوا أبناء عمال أو فلاحين ، ومنهم من كانوا عمالا فعلا . وجدير بالذكر أنه كان هناك التحام قوى بين أبناء الطبقة المتوسطة الصغيرة وطبقة العمال والفلاحين ، وأنه من أحشائهم جميعاً خرجت الطليعة الثورية للعمال والفلاحين ، تلك التى قادت المظاهرات والإضرابات ، وأعلنت المطالب الاجتماعية والأفكار الثورية والاشتراكية ، وقدمت عديداً من التضحيات فى سبيل ذلك كله . فالطليعة الثورية المثقفة هذه خرجت من بين صفوف العمال والفلاحين والطبقة الوسطى الصغيرة المستنيرة . ذلك أن أبناء الطبقة المتوسطة الصغيرة كانت مصالحهم تتلخص فى الكفاح من أجل استقرار اقتصادى يشبه كفاح العمال والفلاحين من أجل الاستقرار الاقتصادى ، وكانوا يتعرضون لمحن البطالة وشقاء البحث عن عمل ، ويخضعون لقانون العرض والطلب بالنسبة لقوة عملهم ، ويعانون من نفس الضغوط التى يعانى منها العمال والفلاحون ، بل إن معاناتهم تتخذ صورة أقوى من العمال والفلاحين ، لأن وعيهم بالحياة أشمل وأعمق نتيجة ما أحرزوه من ثقافة وعلم [١] .

من هذه الطليعة تكونت تشكيلات سياسية متعددة : بعضها كون الجناح اليسارى فى الوفد ، وبعضها اشترك فى تكوين تنظيمات مغايرة كمصر الفتاة ، ثم الحزب الاشتراكى ، ثم الإخوان المسلمين ، وآخرون شكلوا التيار اليسارى الشيوعى فى مختلف التشكيلات كالحزب الديمقراطى لتحرير وادى النيل وحزب الاشتراكيين المسلمين إلخ . وفى مجال الأدب كان المنحازون فكريًّا إلى الماركسية بكل تعاليمها ومبادئها ، والمتشددون فى تطبيقها ، هم أنشط الدعاة إلى الواقعية الانحيازية أو الواقعية الاشتراكية كما نقلوها عن الأدب الروسى والصينى فيما بعد . ولما لم تكن النظرية الاشتراكية قد تبلورت بالفعل بشكل نهائى قبل عام ١٩٦١ ، ولما لم يكن مجتمعنا قد انتهى فى الواقع من تطبيق الاشتراكية

(١) انظر مقال أحمد عباس صالح : «الطبقة الجديدة والثورة الاشتراكية» – مجلة «الكاتب» – العدد ٣٦ – مارس ١٩٦٤ – ص ٧ .

العلمية حتى ذلك الحين ، فإنا نفضل تسمية المنهج الذى اتبعه هؤلاء فى كتاباتهم ، والأسلوب الذى التزموه فى قصصه القصيرة بخاصة « الواقعية الانحيازية » . فهم انحيازيون فكريًّا وسياسيًّا وطبقيًّا ، وهم انحيازيون للواقع المصرى ، وهم انحيازيون لغير الطبقة البورجوازية الكبيرة والأرستقراطية ، وهم انحيازيون للطبقة العاملة بصفة عامة وللبروليتاريا بصفة خاصة . فإن من نشأ منهم فى بيئة فلاحية كـ « عبد الرحمن الشرقاوى » و« سعد مكاوى » وغيرهما انحاز إلى الفلاحين . ومن نشأ فى بيئة عمالية انحاز إلى البروليتاريا مثل « محمد صدقى » ، وهكذا نجد أن انحيازهم واضح فى قصصهم القصيرة ، وأنهم وضعوا نصب أعينهم ما كتبه النقاد اليساريون الواقعيون فى مصر ، وما خلفه أعلام الواقعية الاشتراكية فى روسيا والصين ، مستندين إلى الماركسية قبل هذا وذاك .

وفى ميدان القصة القصيرة نجد ذلك ممثلا فى القصص التى كتبها الجيل الأول من الواقعيين الانحيازيين أمثال : « سعد مكاوى » و« عبد الرحمن الشرقاوى » و« أحمد رشدى صالح » و« على الدالى » و« نعمان عاشور » و« زكريا الحجاوى » ، وكذلك فى القصص التى كتبها : « لطفى الخولى » و« إبراهيم عبد الحليم » و« أحمد عباس صالح » و« محمد صدقى » و« محمد يسرى أحمد » و« محمود السعدنى » و« صلاح حافظ » و« الفريد فرج » و« فاروق منيب » و« عبد الله الطوخى » و« عبد السميع عبد الله » و« محمود دياب » و« أحمد نوح » و« بدر نشأت » و« عبد المنعم سليم » و« سعد وهبه » الذين يمثلون الجيل الثانى . وهؤلاء فى مجموعهم قدموا للقصة القصيرة عدداً وفيراً يصعب على الدارس أو الناقد الوقوف عند كل ما خلفوه أو حتى الوقوف عند كل منهم على حدة . لذا فإنا سوف نختار من بينهم ما يساعد على توضيح ملامح « الواقعية الانحيازية » ، خاصة وأن من كتاب الجيل التالى من بدأت حدة انحيازه تخف وتخفت فى محاولة منه ليس للبعد عن الانحياز بل ولتجاوز الواقعية .

ويبرز اسم « سعد مكاوى » فى مقدمة من كتبوا القصة القصيرة . وكانوا يعبرون بها عن عقيدتهم ويظهرون من خلالها انحيازهم الواضح . هذا الانحياز الذى لازمه فى مقالاته وكتاباته التى تدل على إيمان ثابت بالناس والجماهير . وبضرورة أن يصل الفرد حياته بحياة المجموع ، وبأن على الكاتب أن يجعل من نفسه جزءاً صالحاً فى موكب الحياة الزاخرة ؛ فيصنع ما فى وسعه لجعل الحياة مع الناس أطيب وأرحب وأدنى إلى الصفاء والراحة والألفة . والحياة التى يعنيها « سعد مكاوى » يشبهها بالبهو الطويل (تقوم على جانبيه المرايا . والناس فى عبور هذا البهو فريقان : فريق تشغله عن السير المرايا ، فهو لا يفتأ يلتفت ، وحيثما يلتفت يرى نفسه ، فهو ما عاش فى شغل شاغل بنفسه . وفريق أوتى الجرأة على تحطيم بعض هذه المرايا ، فصارت نوافذ يستطيع من خلالها أن يرى العالم الخارجي ويستحدث لنفسه مشاغل جديدة ، وأنت لا تنجح فى أن تكون رجلا حقًّا ما لم تحطم بعض هذه المرايا وتجعل منها نوافذ

تطل على العالم الرحب ، فإن اهتمام المرء بتفهم نفسه لا يجب أن يصل إلى حد تركيز الاهتمام بحيث يصبح اشتغالا دائماً بالنفس »(١).

والأدباء والمفكرون فى نظره يجب أن يكونوا أسرع الناس إلى تحطيم المرايا ، وألا تشغلهم أنفسهم وذواتهم عن بحث المشكلات التى يضج بها عصرهم ، فهم القادرون على أن يقدموا للمجتمع الإنسانى ما يخفف حدة مشكلاته وآلامه وأوجاعه ، وهم صوت الحق والخير ودعوة المثل الأعلى ، وهم الذين يذودون عن ركب الحضارة خسة الجشع ، ويرفعون عنه عارالأثرة ، ويزيلون منه وصمة الأنانية ، ويقاومون فيه سلطان الشر وبطش الاستبداد والاستغلال ، لذا فإن عليهم (أن يهبطوا – دفاعاً عن سير الحضارة – إلى شوارع الحياة . . إن مصير الجنس البشرى ينتظر كلمتهم ، فلمن يتركون النظر فى أمور هذا العالم القلق المريض المتصدع ؟ ومن غيرهم يرسم للناس سبل الحياة الحرة والحق الجميل والخيرالرحيم؟ من يهدى الناس إلى المحبة والرغد والسلام؟ ومن يهديهم إلى الحرية ؟ . . .)(٢)

هناك إذن رسالة يحملها المفكر والأديب ويلتزم بها كلاهما من أجل الحياة والناس ومستقبل البشرية ، وهذه الرسالة هى « التقدم » نحو الأمام ، والغد المأمول ؛ ولن تتحقق هذه الرسالة إلا إذا قام الأدب والفكر والفن بالدور القيادى الرائد فى الحياة (إذا أعرض الأدب عن مهمته الحقيقية فإنه لا يعود غير لعبة لاقيمة لها ، فالأدب الحى هو الأدب الذى يتكلم لغة عصره ، ويحترق بحمياته ويكشف آماله وآلامه ، ويقود معاركه ، وهو الذى يغمر جذوره فى تربة الحياة نفسها ، ويخدم حقائق عصره واحتياجاته ، ويجعل مهمته بناء الرجال وهندسة الحياة)(٣) ، ولـ « سعد مكاوى » مقالات كثيرة يفصح فيها عن رأيه واتجاهه الفكرى وحماسه لـلأدب الواقعى الانحيازى . ولعل إسهامه القوى فى هذا المجال يتضح أكثر لو عرفنا أنه حينما كان يشرف على تحرير الصفحة الأدبية بجريدة (المصرى) فتح الباب على مصراعيه للكتاب والنقاد اليساريين كى يعبروا عن آرائهم وأفكارهم وينشروا قصصهم القصيرة . وكانت صفحة الأدب صفحة يومية كاملة ، تعنى بنشر النقد الواقعى الانحيازى ، والقصص القصيرة الواقعية ، والمقالات والدراسات ، واهتمت بتقديم الكتاب العالميين والكتب المشهورة عالميًّا . وعلى هذه الصفحة قرأنا لـ « محمود أمين العالم » و « عبد العظيم أنيس » و « محمود عبد المنعم مراد » و « حسن فؤاد » و « عبد الرحمن الشرقاوى » . وربما يكون فى نشر رواية (الأرض) ابتداء من العدد ٥٤٥٠ الصادر فى ٢٩ يناير ١٩٥٣ على هذه الصفحة مغزى كبير .

ويتأكد لنا دور « سعد مكاوى » كاتباً واقعيًّا انحيازيًّا إذا ما عرفنا أن « عبد الرحمن الشرقاوى »

(١) « المصرى » – العدد ٣٦٤٥ – ١٩٤٧/٩/٢٧ – ص ١٠ .
(٢) « المصرى » – العدد ٤٤٨٨ – ١٩٥٠/٥/٢٣ – ص ١٢ .
(٣) « الشعب » – العدد ٦٣٦ – ١٩٥٨/٣/٨ – ص ٨ .

يصرح بأن « سعد مكاوى » هو رائده الحقيقى الذى قاد خطاه إلى هذا الاتجاه ، وأنه فى رواياته وقصصه القصيرة ومسرحياته الشعرية كان يسير على نسق « سعد مكاوى » : (كنت متأثراً فى بدء حياتى تأثيراً معيناً بالأستاذ سعد مكاوى وتأثرت به جدًّا جدًّا ، وكنت أنشر على نسقه ، وهو الذى قادنى إلى تشيخوف وجوركى وماياكوفسكى) (١) . وقد ساعد على هذا الالتقاء بين الكاتبين فكريًّا وعقائديًّا وفنيًّا ، أنهما نشآ فى بيئة ريفية واحدة وفى قرية (الدلاتون) محافظة المنوفية ، وعاشا فى ظل ظروف اجتماعية واقتصادية وسياسية مشتركة . وانضما إلى الفكر والآراء والدعوات التى طالبت بالثورة وتحطيم القديم والضرب بعنف على أيدى الرجعيين والانتهازيين والرأسماليين والإقطاعيين ، وانتصرت للشعب العامل الكادح . ويبدو تأثير هذه النشأة وتلك الظروف لو أننا أمعنا النظر فى قصص كل منهما . فالنماذج التى كتب عنها « عبد الرحمن الشرقاوى » فى (الأرض) هى نفسها النماذج التى صورها « سعد مكاوى » فى قصصه القصيرة التى تدور حول الريف والقرية المصرية والتى ضمتها مجموعته (الماء العكر) .

و « سعد مكاوى » فى قصصه القصيرة مهتم بالقضية الاجتماعية فى الريف والمدينة على حد سواء ، وإن كان الريف والقرية والفلاح فى مجتمعنا المصرى يحظى بمزيد من فنه وفكره ، وهو أمر طبيعى وواقعى من ابن فلاح مولود « على الفرن » فى عمق القرية . وهو فى تعرضه للمدينة إنما يريد أن يكشف الزيف الموجود بها ، والبورجوازية التى تتحكم فيها ، والصراعات الطبقية التى تعتمل فى جنباتها . ولم يكن أبداً ممجداً للبورجوازية والطبقة الحاكمة ، وإنما كان دائم التنبؤ بانهيارهم . ونجد صورة لهم فى قصته (الينبوع) التى نشرها ١٩٤٩ : الإقطاعى المستغل ، الرأسمالى الجشع ، الكاتب المزيف ، الطفيلى المنتهز ، الوصولى غير الشريف ، السيدات البورجوازيات برذيلتهن ، وقد وقعوا جميعاً فى أزمة ، بعد أن تاهوا فى الصحراء وضلوا السبيل ، وأصبحوا يتأهبون للقاء الموت ، أصبحوا فجأة أمام قدرهم ، ولم يجد كل منهم بدًّا من الاعتراف بآثامه وجشعه واستغلاله ونفاقه وظلمه للجماهير ؛ كل بوسيلته ومن موقع سلطته وعمله . ومن خلال اعترافاتهم وابتهالاتهم نلمح نقد الكاتب وتجريحه للقوى التى تتعرض للموت والفناء ، وتعريته مساوئها ، كما نتعرف إلى صورة المجتمع الجديد الذى يتصوره بعد القضاء على هذه الطبقة . وهو ينحاز إلى الطبقة التى يجب أن يتدعم حقها الفعلى فى تولى القيادة . ونجده فى عدائه للأرستقراطية والبورجوازية لا يرمز ولا يتخفى وراء ستار ، وإنما يظهر ذلك بسفور : (. . وكانوا متى اجتمعوا صورة موجزة دقيقة للمجتمع المريض كما أعادت خلقه فى آخر الزمان رذيلة النفاق الاجتماعى ، وكل أدواتهم من سيارات وخيام وفرش وطعام وشراب تشير إلى أن درع الحياة الاجتماعية فى عالمهم هو ما ورثوه أوكنزوه من المال . . لقد وضعت عبودية المال فى

---

(١) من حديثه معى يوم الأحد ١٩٦٧/٣/١٢ .

أفواههم الأرستقراطية أعنة تبرق ولكنها بالرغم من بريقها قاسية لا ترحم ، وباطشة لا تلين)(١) والكاتب لا ينخدع ويرجو ألا ينخدع قراؤه بما تقوله هذه الطبقة وبما تشيع أنها تريد أن تحققه للفلاحين والعمال ولحق الشعب الكادح ، فإن كل ما يصدر عنها خداع وزيف وباطل الأباطيل . فعندما ابتهل كل منهم واعترف بأخطائه ووعد بعمل الخير وتحقيق العدالة وإعطاء الفلاحين أو العمال حقوقهم ، لم يصدق الكاتب ، وإنما رأى أن نجاتهم مؤقتة وأن لاسبيل إلى أن تأتى يد قوية فى لحظة معينة لتدق أبواب الحقيقة وتقضى على هذه الطبقة المخادعة : (أيتها الحقيقة المسكينة المستكنة فى أعماق ينبوعها البعيد فى بطن الصحراء ، نامى طويلا ، ولا تبرحى مثواك دهراً ، فليس هذا زمانك . . ولسوف تجدين من يوقظك عندما تدق ساعتك) (٢) . فالاشتراكية لن تتحقق على أيدى هؤلاء ، إذ هم أبعد الناس عن القيام بذلك ، وكلماتهم وألفاظهم وشعاراتهم التى يتشدقون بها جوفاء مصلحية ، فما إن اهتدوا إلى طريقهم حتى عاد كل منهم إلى سيرته وكأنه لم يقل شيئاً أوكأن شيئاً لم يكن .

ونبرة الازدراء من الأوضاع والحياة والناس تعلو دائماً وهو يصور مجتمع المدينة : (وتبدى لى كل شىء حولى فى الحياة والناس باطلا وحصاد هشيم . . أزياء الناس وأوضاع المجتمع . . حدود القيم وقوانين البشر . . عبودية الجاه وسطوة المال . . وزيف الحياة الدنيا على قيد الجسد) (٣) ، والثورة لن تأتى أبداً من قبل ساكنى المدينة لأن كل فرد فيها مشغول بنفسه لا يحفل بالآخرين ، وإنما القرية بأعدادها الهائلة ، وبحياتها التى مارست فيها العمل الجماعى والتكاتف ، هى القادرة على أن تحدث تغييراً بما يعتمل فى أعماقها من عوامل الانفجار والثورة .

وهنا يكمن الانحياز الحقيقى للفلاح المصرى ، وهو انحياز نابع من المعايشة الفعلية ، والاحتكاك الصادق الطبيعى ، والدراسة المتأملة لطبيعة الحياة والعلاقات والسلوك والقيم فى الريف المصرى . فعلى الرغم من أن « سعد مكاوى » شارك فى الكتابة عن « المدينة » ، فإنه لم يكن منحازاً لأى من القطاعات أو الطبقات الموجودة بها ، لأنه يشعر أنه أولا وقبل كل شىء « فلاح » ، وتلزمه هذه الصفة بضرورة الانحياز إلى أهله من الريفيين ، لا فى قريته فحسب ولكن على مستوى الريف المصرى كله ، لأن المشكلات التى يعانى منها ابن قريته يعانى منها الفلاحون المصريون جميعاً . وانحيازه لهذه الطبقة والتزامه بالتعبير عنها وتصوير حياتها ، كان يدفعه إلى التردد الدائم على قريته والاتصال المستمر بأهله الريفيين ، للتعرف إلى قضاياهم الملحة ، وآمالهم ، وأحاسيسهم . وهذا هو الذى يجعلنا نشعر فى قصصه القصيرة التى تدور حول الريف بإخلاص عميق لقضية القرية ، والبسطاء فيها ، لا بتعاطف رومانسى حالم بعيد

(١) « المصرى » - العدد ٤١٥١ - ١٩٤٩/٥/٧ - ص ١٢ .
(٢) « المصرى » - العدد ٤١٥٥ - ١٩٤٩/٥/١٢ - ص ١٢ .
(٣) « المصرى » - العدد ٤٥٩٥ - ١٩٥٠/٩/١٠ - ص ١٢ قصة (قديسة من باب الشعرية) .

عن الواقع ، ولكن بوعى اجتماعى ، وبهدف دفع هذه الطبقات المحرومة إلى الخلاص مما هى فيه من أزمات طاحنة وواقع مدمر .

ومما ساعد أيضاً على انحياز « سعد مكاوى » لطبقة الفلاحين وجعلها مدار قصصه القصيرة ، تأثره بكاتبين من كتاب القصة الصينية : أحدهما الكاتب الصينى (لى تشو - ين) ، وهو كاتب فلاح كتب كثيراً عن الفلاحين للفلاحين . علم نفسه بنفسه لأن فاقة أهله الفلاحين البؤساء اضطرته إلى قطع دراسته من أول سنة له فى المدرسة . وعندما تحررت بلدته فى إقليم (هونان) ١٩٤٩ صار أستاذ اللغة الصينية فى إحدى مدارسها . وقصصه التى كتبها عن الفلاحين واقعية إلى أبعد الحدود ، لأنه كان يعيش بينهم ويكتب عنهم ولهم . وقد ترجم له « سعد مكاوى » قصة (ليس هذا هو الطريق)(١) . أما الكاتب الثانى فهو (تسواى - با - وا) ولد لأب فلاح فقير ، فباعه أبوه وهو طفل إلى أحد إقطاعيى الأرض ، وكان عمله عنده حراسة البقر ، وكان يعيش حياة أسوأ من حياة هذه الحيوانات . وفى ١٩٤٩ جند بالقوة فى جيش (الكيومنتانج) ، وفى نفس العام هزمت فرقته من جيش التحرير الشعبى ، الذى انضم إليه بعد ذلك (تسواى - با - وا) وفى جيش التحرير تعلم القراءة وبدأ يكتب ، فلم يكن حتى ذلك الحين يعرف القراءة والكتابة . ومن قصصه المشهورة (الطفل الذى بيع لدفع دين) و (الكلب يعود إلى النباح) و (إصلاح المارد) . هذان الكاتبان اليساريان المنحازان إلى إقليمهما جعلا « سعد مكاوى » ينحاز هو الآخر لأرضه وترابه وقريته بفلاحها المناضل .

يضاف إلى العاملين السابقين أن صورة الريف كانت قد زيفتها القصص القصيرة الرومانسية التى كتبها أدباء لم يعيشوا فى الريف أصلا ، ولم يتفاعلوا لا بحكم نشأتهم ولا بدافع من عقيدتهم مع مشكلات أهله ، والقضايا الحقيقية فيه . كما أن الكتابة عن الريف كانت تعطيه الفرصة للتأمل الهادئ فى الطبيعة ، والتعبير الصادق عن أحاسيسه ومشاعره غير المصطنعة ، وتفسح الطريق قليلا أمام شفافيته ، بقدر ما تهيئ الفرصة لشاعرية « عبد الرحمن الشرقاوى » ، فلا تحمل واقعيتها بالجمود والتحجر ؛ وإنما تجمل الواقع عندهما ، خاصة وأن الريف حتى تلك الفترة كان يمثل فى ذهن القارئ العام الطبيعة الجميلة ، والهدوء والاستقرار ، والجمال الإلهى الذى صنعته يد القدر . فأراد « سعد مكاوى » و « عبد الرحمن الشرقاوى » من بعده ألا يحرما القارئ من بقايا هذا الإحساس وذلك التمثل عنده .

وقد ظل « سعد مكاوى » يكتب قصصه القصيرة الواقعية الانحيازية دون الإشارة إلى المنبع الحقيقى الذى كان ينهل منه ، إلى أن صرح بذلك فى تقديمه لقصته (فى الدلاتون) وهو اسم قريته وموطنه الذى تنعطف إليه نفسه ، ويستمد منه موضوعات وشخوص قصصه : (الدلاتون قرية صغيرة من قرى المنوفية تعيش وادعة على بحر شبين ، كما تعيش فى الكثير من ذكريات طفولتى وصباى . . هى دنيا وتاريخ . .

---

(٢) « الجمهورية » - العدد ١٤١٦ - ١٩٥٧/١١/٢ - ص ٥

وهى واقع حى موصول بدمى وفكرى وحياتى . . وإليها فى مجال الإهداء ، يهدى الكثير مما كتبت ، فهى صاحبة «قراريط رضوان التسعة» و «على بحر شبين» و «كفر العقلاء» و «الماء العكر» و «مصرع حمار» و «حكمة المجنون» و «الزفاف» و «فضيحة الشيخ عمر» و «الشاطئ» و «أعمار ضائعة» و «الشيخ عبد الصمد» و «ابن أنيسه» و «طريق القبور» وغيرها . وفى الكثير من هذه القصص كنت أدعوها «كفر العقلاء» قبل أن أرى أن من حقها وقد أهدتنى كل هذا الخير أن أطلق لاسمها العزيز حريته فى أن يعيش) (١) . قريته هى صاحبة هذا الإنتاج الذى استمده من واقعها الحى الموصول بدمه وفكره وحياته ووجدانه . هذا الواقع الذى كان بالنسبة له أول معلم علمه أن للحياة فى قوتها الدافعة وصورها المتطورة ألف درجة ، ولكنها فى حقيقتها جوهر واحد يعيش فيه الكل .

وفى (الدلاتون) أو فى القرية المصرية التى انحازت لها قصص «سعد مكاوى» سنجد قوى الثورة الكامنة ، وسنجد «الجماعة» تسعى للقضاء على «الفرد» المستغل ، وتحقق «العدل» للجميع ، وسنجد الثورة على القديم وكل ما يمت إليه بصلة حتى ولو كان مما يدخل فى عقيدتهم ، وسنجد فيها صورة الصراع الطبقى وهى تشتد وتعنف بين «المالك» و «الفلاح» الأجير ، و «الجديد» الذى يهدم «القديم» وانحياز الكاتب له .

وإذا كان الرومانسيون فى قصصهم القصيرة قد اهتموا بـ «الفرد» فى القرية وآثروا تصوير استسلامه ويأسه وقناعته ورضوخه للذل ، فإن الواقعيين الانحيازيين صوروا «الجماعة» غير المستسلمة الثائرة . وقصة (الماء العكر) هى ثورة الجماعة الفقيرة من أهل «الدلاتون» على إحدى ممتلكات «البك» المستغل – وهى بركة كبيرة تبلغ مساحتها أربعة أفدنة مليئة بالأسماك – فقد هبت «الجماعة» كتلة واحدة واستولت على الأسماك الموجودة بالبركة . وقامت بتوزيعه بالتساوى على كل من اشترك فى عملية استخراج السمك ، إذ لم يقعد عن أداء عمل ما فى البركة سوى «المرضى والعجزة والصغار ورجال الخفر أو من صبر هؤلاء جميعا على البقاء» . والجماعة ثارت لأنها تعتبر أن السمك ثروة طبيعية ليست حكراً للبك الذى لا يستغلها ولا يجعل الآخرين من المحرومين يستغلونها . فهو يعرف أن «البركة» مليئة بالسمك ، لكنه يحرم أهل «الدلاتون» و «العسالته» من هذه الثروة الطبيعية التى هى حق لهم جميعاً . (لقد كانت هذه البركة فى الأصل جزءاً من مجرى النهر ثم تغير المجرى وبقيت تلك المساحة من الماء فى أرض «البك» فردم منها ما ردم وضمه لمزارعه الواسعة ، ولم يبق منها سوى هذه الأفدنة الأربعة وقد حصر فيها ما لا يحصى من أنواع السمك . . وكان سطحها وشاطئها الغامض وسمارها وحسكها وحلفاؤها وطنين الرياح فيها شيئاً مفزعاً لمن لا تفزعه غلظة «البك» وسطوته . فقل أن كان من الناس من يجرؤ على صيد شيء من سمك العمياء الذى تغير لونه وطعمه لطول انحباسه فى الماء الراكد الثقيل . . أما فى تلك

---

(١) «المصرى» – العدد ٥٨٨٤ – ١٣/٤/١٩٥٤ – ص ١٢ .

الليلة فقد قلبت البركة ظهراً لبطن ، وكان الصيد موفوراً ميسوراً)(١) ، ذلك أن الفلاحين فى حركة جماعية واقعية حققوا هدفهم . فالبركة أصلا ليست ملكاً للبك ؛ وهى مستغلة ، والماء فيها راكد ، والسمك تغير لونه ، والمنطقة أصبحت موحشة ، لأن لا حركة ولا حياة ولا جماعة .

ويشير الكاتب إشارة خفية إلى أن الثورة على الإقطاع والاستغلال كامنة فى نفوس أهل الريف . وأنها تنتظر دائماً الفرصة لتنطلق ، وذلك فى قوله وهو يصف حالة الفلاحين أثناء اصطيادهم للسمك من البركة : (فى النور الشاحب كان الماء راكدا معتما والعيون تومض ببريق قاس ، كأنما استيقظت فى أعماق الصائدين غريزة قديمة مرت عليها الأجيال وهى نائمة) فالنور الشاحب هنا ليس إلا شيئاً من الأمل الذى بدأت تحققه الثورة الفلاحية الجماعية ، وهو رمز التفاؤل والاستبشار . والماء الراكد يدل على الجمود والقدم والثبات الذى يحافظ البورجوازى أو الرأسمالى أو «صاحب الملك» على إبقائه كما هو ، فى الاتجاه المقابل نجد «الجماعة» غير مستغلة وإنما تعاونية واشتراكية ، فالسمك وهو عائد العمل الجماعى أو الإنتاج الجماعى لا تستأثر به فئة دون أخرى ، وإنما «الكل» يعود عليه شيء من ناتج العمل . بلا تفرقة وبلا اعتبار لأى شيء إلا «المصلحة الجماعية» . فإن القرية كلها استمتعت بالسمك ورائحته فترة طويلة من الزمن . وليت الأمر وقف عند هذا الحد ، بل إن مخلفات السمك استخدمت لصالح الجماعة ، وبتعاونهم واتحادهم معاً . (ويحدثك من يقص عليك هذا الحدث الساذج من أهلنا فى «الدلاتون» أن رائحة السمك ظلت الأشهر الطوال تعمر دورها ، وأن الناس استخدموا مخلفات السمك وبقاياه فى تحويل أكوام التراب حول القرية إلى سماد لم تعرف له الأرض مثيلا من قبل ومن بعد)(٢) . الجماعة هنا هى الشخصية المحورية فى القصة القصيرة ، وهى جماعة إيجابية ثورية ، وليست سلبية منكسرة منهزمة كما صورتها قصص الرومانسيين . والحدث هنا ليس حدثاً فردياً يهم شخصاً بذاته ، وإنما يرتبط بالجماعة ومصير الجماعة . والجماعة هنا لا تندفع بشكل مفاجئ غير مبرر ، وإنما السبب المادى متوفر وظاهر للعيان ، فضلا عن الدوافع الخفية التى حركتها . فالرغبة فى القضاء على استغلال الإنسان للإنسان كامنة فى أعماقها وكأنها غريزة قديمة لا تلبث أن تصحو إذا ما وجدت المثير والفرصة والجو المساعد . وتتميز ثورة الجماعة بأنها لا تعبأ بالسلطة وبمن يمثلونها . فالحاج «مبروك القلعاوى» ناظر زراعة البك ، أقبل زاعقاً مهدداً متوعداً ملوحاً بعصاه ، لكن أحداً من أفراد الجماعة لم يعره أى التفات ؛ إذ سرعان ما تخضع السلطة لإرادة الجماعة القوية . فقد أمر الحاج مبروك خفيره التابع إلى النزول فى الماء العكر ، فلم يكد يسمعه حتى قفز إلى الماء العكر بحذائه الميرى الضخم ولبدته ذات الرقم النحاسى . لقد جرفت الجماهير الثائرة فى تيارها المتدفق كل من كان

---

(١) «الماء العكر» – سعد مكاوى – ص ٦ .

(٢) المصدر السابق – ص ٨ .

يقف ضد مصلحتها من أصحاب رأس المال أو من أصحاب السلطة . لأنها هى وحدها صاحبة المصلحة الفعلية فى التغيير الذى يعود بالنفع عليها .

الكاتب هنا لا يبدو مجرد وسيط سلبي ينقل فى صورة طبق الأصل ما تقدمه له الحياة ، وإنما هو أعاد خلق الواقع الحقيقي ، واستمع بانتباه شديد جداً إلى صوت الموضوع المعبر عنه ، محاولا تقديم ما يراه موافقاً لأفكاره ومثله التى يدين بها . والكاتب يركز على الجانب البطولى فى شخصية « الجماعة » ويجعل النهاية « متفائلة » والجماعة هنا « تعمل » وإرادتها تنفذ ، وهذه هى نفس الخطوط العريضة التى دارت فى فلكها الواقعية الاشتراكية فى روسيا التى انحازت للبروليتاريا فى عملها الجماعى ، وبطولتها اليومية . وثورتها المتصلة ، والنهايات المتفائلة التى كانت تنتهى بها أعمالها .

و « هارون » فى قصة (ابن أنيسة) (١) شاب يثور على الفكر الرجعى المتخلف ، ويحطم القديم ، ويرفض الظلم والاستغلال والاستبداد الواقع عليه من « الشيخ هنداوى » شيخ المسجد . ورغم أنه ريفى فإنه ينزع بصفة مستمرة إلى التردد على الأستاذ « أحمد » الأديب الذى يأتى إلى القرية ويدعو « هارون » لمخالطته ومجالسته والتحاور معه . ومنه يستمد « هارون » حبه للمدينة التى ترمز إلى التقدم ، وكراهيته لرجال الدين الأدعياء الذين لايخدمون الدين بقدر ما يحاولون استغلال السذج من القرويين ، ويستفيدون هم ماديا إذ يحشون بطونهم ويملأون جيوبهم . وهذه فكرات تقدمية تطورية يحملها الكاتب الأستاذ « أحمد » وينقلها إلى « هارون » الريفى البسيط . عن طريق تفاعلها واحتكاكها وجدلها معاً ، مما يدفعنا إلى الظن بأنه يبغى إثارة ثائرة الفلاحين على كل ما يعوق تقدمهم أو يقف فى سبيل حريتهم . وهو هنا يريد أن يحطم سيطرة رجال الدين على عقول الفلاحين . وجدير بالذكر أن وقوف بعض الفقهاء فى طريق التقدم أو جعلهم رمزاً للتخلف كان موجوداً فى القصص غير الانحيازية فى أيام « طه حسين » وغيره . وبما أن « هارون » هو الوحيد الذى يعرف خبايا الشيخ هنداوى وقدراته الخاصة . فإنه من السهل جداً أن يكون وسيلة الثورة عليه : الثورة التقدمية المليئة بالأمل والتفاؤل المشرق بالمستقبل الباسم ، لينال حريته كالطير الصادح . وليذهب إلى « المدينة » و « يعمل » و « يلبس عفريتة العمال » ويحصل على ناتج العمل « قطع العملة الفضية التى توشوش بشخشختها جيبه » . فقد أصبح يكره الحياة بلا عمل أو العمل فى كنف ضريح « شهاب الدين » .

وتبدأ ثورة « هارون » على « الدين » ورجاله ممثلا فى « الشيخ هنداوى » بالتساؤل الدائم عن حقيقة شهاب الدين هذا الثاوى فى لحده . ماذا كان حقاً فى زمانه المجهول ؟ أكان صاحب كرامات حقاً أم أنه صورة أخرى من الشيخ هنداوى شيخ هذا الزمان ؟ ! لقد استغله الشيخ هنداوى ليلة ماتت أمه وجاء به إلى المسجد ليخدم عباد الله ، ويملأ للميضة صفايح الماء ، ويأكل اللقمة ، ويكسب الثواب

(١) « المصرى » - العدد ٥٦٦٠ - ١٩٥٣/٩/١ - ص ١٠ .

(ترى كم سنة – منذ تلك اللحظة – مرت عليه وهو يذرع الطريق بين المسجد وبحر شبين حاملا العصا الضخمة التى تتدلى من طرفيها صفيحتان من صفائح الجاز القديمة ، فارغتان فى الطريق إلى النهر ومليئتان بالماء فى كل عودة . . وكم من صفائح تغيرت لما رثت فى طرفى العصا ، وما تغير هارون . . كم سنة ! . . إنه لعمر فى فطرة نفسه القريبة إلى قرار الزمن . . عمر تملأه شتائم الشيخ واللذعة المريرة كل لحظة منادياً ابن أنيسة . ولاعناً ابن أنيسة . . وداعياً على ابن أنيسة . . ابن أنيسة . ! وهل الشيخ نفسه إلا ابن امرأة . . وهل شهاب الدين هذا الذى تمسح سترة قبره بالضراعات الذليلة إلا ابن امرأة . . شهاب الدين مرة أخرى . . من يكون شهاب الدين هذا ! هنداوى قديم ، ينهى الغير أن يتبولوا على جدار الضريح ويأكل هو الجدار وساكنه كما يأكل الحلاوة الطحينية . . يرتل التواشيح ويمأمئ بالابتهالات الكاذبة فى ليلة سيدى شهاب الدين وليالى سائر سكان الأضرحة السبعة فى القرية ، ويأكل فيها الفتة واللحم المسلوق وله فى كثير من بيوت القرية فلوس يربيها . . يربيها كما يربى زبيبة الصلاة المشهورة فى جبينه . . ويقبلون يمناه ويتبركون بأحجبته ودعواته) [1] .

هذه هى سخرية « هارون » من رجال الدين غير الأتقياء . والتناقض متوفر فى شخصية « هنداوى » الذى يفعل غير ما يدعو الناس إلى عمله ، وغير ما يمت إلى الدين بصلة . ويرد الكاتب أسباب التحول الذى طرأ على فكر « هارون » فى الأعوام الأخيرة إلى « الأستاذ أحمد » الأديب الذى يرمز إلى الفكر التقدمى الثورى ، والذى يصفه « هارون » بأن « نفسه نشطة للحياة بلا سدود ولا قيود » وأن « دماغه كبيرة » ؛ فهو المثقف الثورى الذى يحتك بالجماهير ويبصرها بأمورها ويوضح لها حقيقة ما يدور حولها ، ويحدد لها مطالبها الحقيقية التى يجب أن تثور من أجلها . وتبدأ ثورة « هارون » الحقيقية على القيود التى تكبله . والأغلال التى تحيط به من كل جانب : على الشيخ هنداوى نفسه . إذ يحرم عليه صعود المئذنة ، فإن صعودها حكر عليه وحده . وفى اختيار عملية صعود المئذنة إشارة إلى الطموح والتقدم ، ويصعد « هارون » بالفعل ، لكن يصفعه صوت الشيخ « هنداوى » الرجعى الذى يريد أن يحتفظ لنفسه بكل شيء : (ما شاء الله ما شاء الله . . ناقص تأذن كمان يا ابن أنيسة) (ما تأذن يا ابن أنيسة بدالى . . قول الله أكبر ، قول ، ما هى الدنيا سايبت ! . انت حاتنزل يا ابن اسمها إيه ولا اطلع لك . .) . عندئذ انطلق المارد ثائراً ورد « هارون » : (لا . . أنا حانزل لك) . فلم يصدق الشيخ « هنداوى » ما سمع ، إذ جاءه الصوت من علٍ قاطعاً كما لم يسمع قط « هارون » يتكلم ، وكانت نبرة الصوت الحاسم المتهاوى عليه جديدة تنم عن إرادة حازمة فجائية إلى حد مذهل .

يؤكد الكاتب هنا على قوة الإرادة لا الاستسلام للجبروت ، ويشير إلى القوى الكامنة الثورية لدى الريفيين الذين اتهموا بالبلاهة والاستكانة ؛ وأن الدافع إلى تحريك هذه القوى هو « الأستاذ أحمد »

---

(١) « المصرى » العدد ٥٦٦٠ – ١٩٥٣/٩/١ – ص ١٠ .

الأديب التقدمى الاشتراكى الذى ينحاز للفلاحين ويؤمن بقضيتهم العادلة ، والذى كان يقول لـ « هارون » « إنه ينظر إليه فيرى فى روحه عقالا يحول بينه وبين التفكير والإقدام . . وكان يجهد نفسه فى شرح هذا القول فيفهم « هارون » بعضه ويطمئن إليه ويعلن عجزه عن فهم البعض الآخر . . لكنه يفهم على الأقل أن هذا العقال هو ألد أعداء الإنسان) ، حتى إذا ما نظر حواليه واستعرض ماضيه واستغلال الشيخ هنداوى له ، انطلق يثور فى (حزم وإرادة وتفجر رهيب) ليقضى على أسباب تعاسته ومبعث الظلم حواليه ، وليحقق أهدافه التقدمية التى من شأنها أن تغير أسلوب حياته الماضى من الجذور. ونهاية القصة توحى بهذا الهدف . فبعد ثورة « هارون » وتهديده واعتدائه على الشيخ هنداوى ، وبعد أن اطمأن تماما إلى أن الظلمة القابعة فى مدخل الدرب قد لفته فلم يعد له أثر ، رفع بصره إلى المئذنة ، وتنهد ، ومشى ، ثم توقف لحظة على السكة الزراعية (وشمل القرية الهاجعة فى الظلام بنظرة وداع ، ثم استهدف الاتجاه الذى يعلم أنه يفضى إلى المدينة الكبيرة وانطلق فى خفة . . وفى هذه اللحظة ذكر « هارون » فأر الضريح وتبسم لذكره ، ثم هز كتفيه واستأنف الخطو نحو التجربة)[١]. هنا انتصار للقوى الجديدة والفكر التقدمى الجديد ، وهزيمة للقوى الرجعية العتيقة .

ورغم أن الكاتب يبدو تقريريًا ، والفكرة تبدو مسيطرة ، والهدف واضحاً ، وهذه هى سمة الواقعية الانحيازية عموما ، فإن الكاتب فى هذه القصة بالذات يستخدم عناصر من الطبيعة لخدمة الموقف وللإيحاء بالجو العام ، لكن الطبيعة لا تشكل هدفاً وإنما هى عامل مساعد عنده وعند « عبد الرحمن الشرقاوى » . تساعدهما على ذلك فى بعض الأحيان لغة رقيقة عذبة ، وألفاظ موسيقية ذات وقع طيب حسن ، وبعض الصور والتشبيهات ، وهذه كلها جعلت واقعيتهما إلى حد ما تتخفف من الآلية والموضوعية الصارمة التى نراها واضحة عند غيرهما ، وبخاصة عند الجيل الثانى من الواقعيين الانحيازيين . فقصص « الشرقاوى » القصيرة تتمتع بهذه الميزة التى أهلته لها شاعريته . . وأن المتأمل فى روايته الواقعية (الأرض) سوف يجد نفسه فى بعض صفحاتها وكأنه يقرأ قصائد من الشعر المنثور الجميل . ولم ينل هذا من موضوعيته ولا من واقعيته ولا من انحيازه ! فى هذه القصة القصيرة لـ « سعد مكاوى » نقرأ له هذه الفقرات وهو يصف « هارون » بعد صعوده إلى المئذنة : (كان الليل صافياً وعميقاً ، حتى نقيق الضفادع فى مجرى الماء القريب وصدى نباح الكلاب البعيدة كان يتزايل ضائعاً فى الأفق الواسع الساكن . . وتأمل « هارون » الأفق ثم السماء والنجوم ثم نكس رأسه واستند بكفيه إلى الحاجز الخشبى المتآكل الذى يفصل شرفة المئذنة الدائرية الضيقة عن فراغ الملكوت) وفى لحظة تفكيره فى القيود التى تحيط به وضرورة التغلب عليها لكى يصبح حراً يدخل الكاتب عنصراً من عناصر الطبيعة وكأنه جاء يذكره بأن السماء ذاتها تدعو إلى الحرية والانطلاق (وعبر السماء عالياً فوق رأسه ذلك الطائر

---

(١) «المصرى» العدد ٥٦٦٠ – ١٩٥٣/٩/١ ص ٢٤ .

الذى يرسل دائماً فى سكون الليل صرخته الضاحكة العجيبة ، والذى لا يعرف له «هارون» صفة ولا اسماً . ترى إلى أى غاية يقصد هذا الطائر فى قبة السماء ؟ وكم فى صرخته من قوة الحيوية وفرحة الانطلاق ! ذوات الأجنحة هذه ليس عندها عقال يمسكها ويمنعها أن تنشط فى الوجود وتبنى وتنعم وتحلق . . فى خفق أجنحتها تسبيح واندماج فى الكون ، لكن عالمها لا يعرف وساطة بين خفق الجناح وحقيقة الله الماثلة فى الحياة ذاتها ، ولا يسبغ على الحقيقة البسيطة الجميلة فى بساطتها من تهاويل الخرافة ما يباعد بينها وبين أصلها النضر المشرق بنضارته . . لو أمكن أن تهبط إلى الأرض هذه الحرية)(١).

وفى قصصه لا يخفى تأثير ماركس بتفسيره الاقتصادى المادى للصراع الطبقى ، وتأكيده على ضرورة ثورة البروليتاريا لأنها هى الوحيدة صاحبة المصلحة فى التغيير لصالحها ، ثم وجهة نظره فى الدين والدولة والقانون والأخلاق . ولئن كان فى قصته السابقة (ابن أنيسه) قد سخر من رجال الدين الذين يمثلون سلطة قوية تحكم وتثرى وتملك باسم الدين ، وتثبت قيم الذل والرضا والقناعة والاستكانة والخضوع والاستسلام والصبر والطاعة باسم الدين ، فإنه فى قصة (مصرع حمار) يعقد الصلة المادية بين صاحب «الدين» وصاحب «الملك» . وهو يجعل هذين الصنفين من الناس فى جانب ، والفلاحين والأجراء فى جانب آخر. والكاتب يوضح لنا أن الفلاحين واعون بكل شىء ومتفهمون لحقيقة الأمور ، وأنهم ساخطون على تناقض الأوضاع . وهو هنا يختار شخصية لم نألفها فى قصص غيره من الذين كتبوا عن الريف : هى شخصية «البرادعى» .فليس كل من يعيش فى القرية يعمل بزراعة الأرض ، وإنما هناك حرفيون صغار يخدمون الزراعة والفلاحين والقرية ، ولهم كذلك مشكلاتهم لا الخاصة بحرفتهم ولكن المنعكسة عليهم من مشكلات القرية عموماً . والبرادعى فى هذه القصة واع بمجتمعه وعياً سليماً ، يفتت لنا مساوئ الطبقتين : رجال الدين ، والمالكين : (انت عاوز الحق ، أنا ما اكرهش فى الدنيا أد صنف عبد الفضيل المنافق الضلالى اللى بيتاجر بالدين ، وصنف جودة الاعيانجى ظلام العباد . . والعجيبة الصنفين دول يا أستاذ تلاقيهم يفهموا بعض كويس ويساعدوا بعض كويس ، ما تفهمش ليه ! . .)(٢) .

هذا هو إحساس الرجل الذى يعيش فى أعماق الريف وكل صناعته أن يجهز أغطية الدواب ؛ إنه يفطن إلى علاقة المصلحة المتبادلة بين رجل الدين «المنافق الضلالى اللى بيتاجر بالدين» وبين الإقطاعى «ظلام العباد» ؛ فالأول يساعد الثانى على استغلاله للسذج والبسطاء والعاملين الأشقياء . والكاتب لا يهمل «موسى البرادعى» ويجرده من الذكاء والفهم وقوة الإدراك ، وإنما يجعل منه هو الآخر

---

(١) «المصرى» العدد ٥٦٦٠ - ١٩٥٣/٩/١ - ص ٢٣ .

(٢) «المصرى» - العدد ٥٣٣٢ - ١٩٥٢/١٠/٣ - ص ٨ .

« تقدمياً » كما كان « هارون » ويجعله يجلس كثيراً ويتناقش كثيراً مع الراوى وهو الكاتب فيما نعتقد ، كما كان « هارون » يحب الاستماع إلى الأستاذ أحمد الأديب التقدمى الاشتراكى الانحيازى ، وهو الكاتب فيما نعتقد أيضاً . فوسى البرادعى هو (الصانع الريفى الفنان الذى يقرأ الجرائد القديمة إن وقع فى يده شىء منها) فهو يقرأ أولا ، ثم إنه يناقش فى أشياء متعددة ليست شخصية أبداً ، ولكن تهم القرية بخاصة والدولة بعامة : فى الحكومة ، والإدارة ، والأهالى ، والأرض ، والدين ، والملكية ، والذين يعيشون والذين ماتوا . . (نسخر معاً من الأموات والأحياء . . من الأضرحة وساكنيها والمتعلقين بأستارها . . ومن أصحاب « الطين » وعنجهيتهم وعقلياتهم ، وقد نهدم دنيانا كلها ونعيد بناءها فى جلسة واحدة) . هم يهدمون الواقع الموجود أو الدنيا التى يعيشونها ويعيدون بناءها من جديد على أسس جديدة .

والقضايا الاجتماعية التى تعرض لها « سعد مكاوى » فى قصصه القصيرة الملتزمة نجد مثيلا لها عند « عبد الرحمن الشرقاوى » ، تناول بعضها بوضوح متحدثاً من خلال شخصياته وأحداثه ، حتى طغى الموضوع على الشكل الفنى للقصة طغياناً كبيراً . وعالجها بفن وحذق وشاعرية فى بعض قصصه ، فوفق أيما توفيق . وشخصية « حسان » فى قصة (العقرب) هو « هارون » فى (ابن أنيسة) عند « سعد مكاوى » ، فى ثورته ، فى سخريته من الأوضاع ، فى إحساسه بالظلم ، فى نقده للتناقض الطبقى ، غير أن نهايته هنا مأساوية غير متفائلة . وقد كان « حسان » فى بداية القصة يقوم بنفس العمل الذى كان يؤديه « هارون » لكن شيخ الجامع ظلمه ولم يوافق على أن يرفع له أجره رغم زيادة الأسعار والغلاء الفاحش على أثر الحرب : (هو يعنى سيدنا ده لو ما كانش مفترى كان يعمل فيه كده ! هو ده إسلام ؟ إده بياخد من وقفية الجامع اتنين جنيه فى الشهر . . بيسلمهم له العمدة قدامى ! يقوم يدينى منهم حتة بخمسة كل شهر ؟ يعنى يا اخواتى أقعد أنا أملا ميه طول النهار ، وأحط فى فنطاس الجامع رايح جاى من البحر . . شوط فى النطرة وشوط فى عز النقرة . . لا أكل ولا أمل . . ده لو كان شب الوسية ، لو كان بغل الحكومة يا اخواتى ، كان رقد ! وده كله بحتة بخمسة فى الشهر !)[1] .

و « حسان » لا يكشف عن استبداد رجل الدين الذى يعمل عنده فحسب ، ولكن عن بعض الانتهازيين الموجودين بالقرية ، فهو يعرف جيداً نوعية الأشخاص الذين يحتك بهم ويخالطهم ، ويفرق بين الطبقات الموجودة والتى تستغل عرق الفلاح وكفاحه . مثل الأفندى الذى يملك ثلاثين فداناً . الوصولى ، الانتهازى ، الذى يريد أن يثرى على حساب الفقراء . يسخر منه « حسان » قائلا : (والنبى ده طمعه يخلى الواحد ما يستجريش يكلمه . . قال كنت عايز اترجاه . . ياخى روح ياك تترج ما تقوم . . جاتك زيحة ! !) . وتزداد سخريته به أكثر حين يقارن بين ما يملك وبين الراقصات اللائى

---

(١) « الجمهورية » - العدد ٥٤٧ - ١٩٥٥/٦/١٤ - ص ١٠ .

يكسبن من هز بطونهن (اهى دى تبيعك وتشتريك يا سيدنا لفندى ياللى بتشطر قوى على أهل بلدنا . . تعرفوا يا جدعان هزة بطنها فى وسط العساكر الإنجليز بتجيب لها كام جنيه فى الليلة ؟ مية جنيه ! ميه ! يعنى تقدر كل أربع ليالى تحوش فدان طين . يعنى ياسيدنا لفندى تهز وسطها شهرين تجيب الثلاثين فدان بتوعك) ولا يقعد « حسان » عن الكفاح والنضال من أجل لقمة العيش ، فيصطاد عقارب . إذ أن العقربة الواحدة بقرش ، والعشرة بثمن كيلة ذرة ، وهو جائع محتاج ، لكن مسيرته تتوقف إذ تلدغه عقرب ! !

وثورة أهل « الدلاتون » الفلاحين عند « سعد مكاوى » فى (الماء العكر) يثورونها فى (الخادم) تحت زعامة ابن الريف المخلص « هنداوى » الذى كان يعمل عند خالة العمدة فى القاهرة ، ثم عاد إلى قريته بعدما أدرك أن الحياة هناك شر كلها . فقد تسللت إليه ابنتها الشابة الفاتنة ونامت بين أحضانه ، ثم ما لبثت أمها أن فكرت فى الإقدام على نفس الشيء ، لكنها فوجئت بابنتها عنده . ولم يجد بداً من الرجوع إلى أهله الفلاحين والالتصاق بهم ، والحنو عليهم ، وارتدى ثوباً عمالياً . ويتزعم ثورة خفية ضد العمدة وجبروته وسيطرته وعنجهيته وظلمه وتسخيره الفقراء . ولما اشتد عود الثورة ، وعصيان الناس للعمدة وعدم طاعتهم أوامره : الرجال والنساء والأطفال ، أدرك أن هنداوى هو سبب التحول ، فأراد أن يتهمه أية تهمة يتذرع بها لسجنه . لكن تحدث مواجهة علنية بينه وبين « هنداوى » يشهدها كل فلاح فى القرية . وتكون الغلبة لهنداوى ، والعار كل العار للعمدة ، بعد ما كشف « هنداوى » سر خالة العمدة وابنتها التى حملت منه .

« هنداوى » هنا هو محرك الثورة ودافعها ، كما كان « الأستاذ أحمد » الأديب وراء ثورة « هارون » على « الشيخ هنداوى » فى (ابن أنيسة) . فقد كانت القرية آمنة مطيعة قبل أن يعود لآخر مرة . ولكنه منذ عاد بدأ الفلاحون يناقشون ، وقال واحد منهم للعمدة « لا » ذات مرة ، فتبعه آخرون ، وكأنما هى العدوى ؟ وأطفال القرية الذين كانوا يجرون من فرط الاحترام عندما يلوح العمدة لهم من أول الطريق ، أصبحوا الآن يستمرون فى اللعب والعمدة يمشى تحت كرة القماش التى يتقاذفونها . لقد اضطرب كل شيء . الجماعة كلها تتحرك . القرية بأسرها تثور وتنتقم من الظلم الذى عاشت فيه طويلا . وتبلغ الأزمة ذروتها حين يصفع « هارون » العمدة على وجهه : (وكان العمدة إذ ذاك فوق الأرض والتراب يملأ خياشيمه على حين دهمه الخجل المزرى وآلام عديدة مجهولة تلهب منه الصدر والدماغ . . وعندما حاول أن يرفع رأسه وهو يصيح بكلمات بعد المباغتة ، كانت ضحكات القرية تغمر صوته ، وصوت جلسائه الذين سيطر عليهم الرعب)[1] . ضرب « هنداوى » الثائر وجماهير القرية من الفلاحين رأس الفساد ، كما ضربت ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ على أيدى الظالمين والحكام

(١) « المصرى » – العدد ٥٢٦٢ – ٢٣/٧/١٩٥٢ – ص ٨ .

المستغلين . وجدير بالملاحظة أن هذه القصة نشرت يوم قيام الثورة . أما إذا كانت قد كتبت قبل هذا التاريخ فإنها بكل تأكيد تكون قد ساهمت فى الإرهاص للثورة التى تخدم الفلاحين ، وهم القطاع الذى يشغل كل فكر «عبد الرحمن الشرقاوى» وفنه ، لأنه فلاح ابن فلاح ، فليس بدعا أن ينحاز انحيازاً كلياً لقضاياهم ومشكلاتهم ، وليس غريباً أن يكتب عنهم ولهم .

وتتوارى حدة النبرة التقريرية الخطابية المباشرة التى طبعت القصتين السابقتين لتظهر قدرة الفنان الشاعر الواقعى التى تستوقف النظر فى قصته (فى المطر) . حيث نعيش ونتعاطف ونحس بكل ما يضطرب فى حياة «آمنة» الفتاة الفقيرة التى تقوم من أحلى نومة لها ، وتنتزع من دفء الفرن ولذته فى الشتاء غزير المطر شديد البرودة ، ثم تحمل المقطف وتسير فى طريق موحل لتملأه بالبرتقال ، الذى تعود به فتبيعه للتلاميذ الصغار أمام المدرسة . وهى فى سبيل عملها اليومى هذا تتحمل كل ما يصادفها من عقبات ومشكلات . يدور أكثرها حول طمع الآخرين فيها ومحاولتهم غوايتها والإيقاع بحبائلها . فـ «عبد العزيز أفندى» المدرس الأسمر يمسك بيدها ويضغط عليها وهو يأخذ منها البرتقال ، ويغمز بعينيه ويكلمها عن الحبة الفائرة ويطلب منها الوصال . و «الناظر» الطيب قال لها ذات مرة إن الله جميل يحب الجمال ، وطلب منها أن تأتى إليه فى داره لتساعد زوجته المريضة . وهى بجلد تواجه ذلك كله لأنهم فى حاجة إلى المكسب الذى يعود عليهم من بيع البرتقال : هناك أبوها وأمها وإخوتها الأربعة . وتنتهى قصة نضالها فى يوم مطير ، بأن يفتك بها «الشاذلى» خفير «الجنينة» التى تشترى منها البرتقال . وكما انتهت حياة «حسان» النضالية الكفاحية من أجل لقمة العيش ، فقدت «آمنة» شرفها وهى تسعى للحصول على رزقها . ولم يكن ذلك بإرادتها وإنما كان رغماً عنها . ورغم أن «الشاذلى» يمثل القوة المسيطرة فإن آمنة قذفته بالقفة المليئة بالبرتقال ، ثم انقضت على الأرض وجمعت كتلة من الوحل ورمتها فى وجهه : فى وجه الظالم المستبد المستغل ، وجرت مقسمة ألا تسير فى الوحل مرة أخرى وألا تخرج أبداً مع المطر .

والكاتب تناول هذه الحادثة الواقعية تناولا شاعرياً مكنه من أن ينقل للقارئ مضمونه الاجتماعى بالشكل الفنى . فالقصة قصيرة بكل ما للقصة القصيرة من مواصفات وخصائص . ولعل أبرز ما يتضح لناقد القصة ، وحدة الانطباع التى تتضمنها ، والأثر القوى الذى تتركه فى نفس القارئ والذى يظل متأثراً به لفترة طويلة بعد قراءتها . كيف أن بعض الفقراء الكادحين يفقدون أعز ما يملكون وهم فى طريقهم للحصول على لقمة العيش . وكأنه الضريبة التى يجب أن يدفعوها . فى حين أن غير الكادحين الذين يتصورون أنهم حراس على مصدر رزق البائسين يسلبون الآخرين أغلى ما عندهم دون أن يكونوا هم دائماً فى حاجة ماسة إليه .

وبداية القصة تنشط لتدخل بقارئها إلى الحالة النفسية والمزاجية التى كانت عليها الشخصية من

إحساس باللاراحة واللا اطمئنان ، وبأنها انتزعت من نومها انتزاعاً لتقوم بأداء دورها الطبيعى فى الحياة الكادحة مع أبيها وأمها وإخوتها : (لم تقم بسرعة بعد أن صحت من النوم . . فالصباح خارج الدار شديد البرودة والبهائم نفسها لا تحتمله . . وتمرغت فى دفء المكان الذى تنام عليه . . على قبة فرن القاعة المحمية وهى تحتضن أختها الصغيرة مستمتعة بلحظة الكسل الخاطفة التى تسبق القيام من النوم . . وزعقت أمها تلعن كسلها وخيبتها الثقيلة . . فأبوها قام من الفجر ومعه إخوتها الصبيان الأربعة . . وهى وحدها راقدة فى العسل كبنات العز والأكابر وعمرها الآن ستة عشر عاماً والعدل يفوتها . . . وروعت آمنة بزعيق أمها وكلماتها هذه على الصبح . . وقامت تغسل وجهها بالصابونة التى تخفيها وراء حجر مائل فى حائط الدار . . وأخذت القفة واتجهت نحو باب الدار وفى نفسها ضيق غامض ، وعندما بدأت تغيب عن عين أمها تهدج صوت الأم يدعو الله أن يكفيها شر سكنها . . وفى السكة أحست آمنة تحت قدميها الحافيتين بالوحل وبرودة كالرصاص ، كان الصباح أمامها لا يبين من الغيوم ، والمطر فى طرقات القرية برك صغيرة يلعب فيها الأولاد وهم ينشدون للمطر . . وارتعشت آمنة وهى تواجه المطر وبرد الطريق ، وتمنت لو أنها تستطيع أن تلعب مع الأولاد فتدفأ . . أو لو أنها أصغر منهم . . فترقد كأختها الصغيرة على قبة الفرن . . أو أنها لقيت ابن الحلال الذى يريحها ويخبئها فى دار لها قاعة بفرن دافئ . . فلم تكن آمنة تحب رحلتها كل يوم من دارها إلى الجنينة تشترى سقط البرتقال وتقعد به أمام سور المدرسة الابتدائية الجديدة)[١] .

لم يسرف الكاتب فى الأوصاف ، ولم يستطرد استطراداً لا داعى له فى السرد ، وإنما حذق اختيار الكلمات كى يبرز الجانب الإنسانى فى موضوعه وكى يجعل الحركة فى القصة متدفقة لا تتخللها أحداث أو أقوال أو أفعال توقف تيار النشاط والحركة فى الحدث الرئيسى بالقصة وفى الشخصية أيضاً . والكاتب لم يفكر فى العودة إلى ماضى آمنة ولا إلى أبيها وأمها وإخوتها وتاريخ حياة كل منهم ، وإنما اكتفى بمعايشة الشخصية فى حاضرها وفى لحظة معينة من هذا الحاضر على وجه الدقة . فعرفنا أحزانها الآنية وآمالها البسيطة التى تنحصر فى مجرد الاستمتاع بالنوم كالأخريات ممن لا يشقين مثلها ولا يخرجن فى المطر والبرد حافيات الأقدام ، أو فى مجرد العودة إلى الطفولة المبكرة حتى لا تكلف بأداء عمل كهذا الذى تؤديه كل يوم . والكاتب يريد أن يكشف عن المفارقات الاجتماعية التى تكتظ بها حياة المجتمع المصرى ، ويستمر فى ذلك عن طريق متابعته آمنة وهى فى طريقها إلى «الجنينة» لتأتى بالبرتقال ، لكنه طريق شاق محفوف بالأخطار . والأخطار تبدأ طبيعية ، البرق والمطر والوحل والثياب التى لا تحمى والجسم الذى لا يحتمل : (وتابعت سيرها والطين بأقدامها والمطر ينسكب على جلبابها الأسود الواسع والريح الباردة تنفذ إلى العظام . . ووضعت القفة على رأسها ولكن المطر اخترقها وسالت خيوطه على

(١) «صباح الخير» - العدد ١ - ١٩٥٦/١/١ ص ٤٧ .

وجهها وغمر عينيها واختلط بالدموع وصوت الريح يملؤها بوجل رهيب ! وبلغت الجسر الذى تقع عليه الجنينة ولم يعد بينها وبين باب الجنينة إلا خطوات والمطر ما زال ينهمر ويغمر الترعة والحقول وبدنها . . وثقلت قدماها بالطين . . وفجأة دوى الرعد فأحست بخوف هائل . . وخشيت أن تنهد السماء فوق رأسها ، واحتمت بأول شجرة على الجسر ووقفت ترتعش تحت فرع غليظ وهى تعانق الشجرة كطفلة تخفى نفسها فى أحضان أبيها من خوف المجهول . . وعندما سكت الرعد انطلقت تجرى إلى باب الجنينة والمطر من حولها يهوى كسياط طويلة فضية)[1] .

ويكاد قارئ هذه اللقطة الواقعية أن يشعر أن الكاتب قصد الوقوف عندها والتركيز عليها ؛ ليصور مدى معاناة هذا الصنف من الناس الذى لا يملك إلا عمله وجهده ونضاله اليومى ، لأن ثمة ضمانات أو تأمينات غير موجودة ، لتحمى حاضرها وتؤمن مستقبله وتضمن له لقمة العيش الطيبة بلا تضحيات جسيمة مرهقة مدمرة . وتبلغ معاناتها الذروة فى اقتناص « الشاذلى » لها . هنا يرمز إلى الطبقة التى تتصور أنها حارسة على أقوات الكادحين من أمثال آمنة ، أو هو السلطة الخارجية والقوة التى تتحكم فى مصادر رزق البائسين هؤلاء ، فله الحق كل الحق فى أن يمنحهم ما يريد ، وله الحرية كل الحرية فى أن يسلبهم مايريد ، ويحرمهم مما يريد حرمانهم منه . فقد سلبها شرفها وكأن شيئا لم يكن . ثم حاول إرضاء خاطرها ببعض البرتقال (لكى انتى واخواتك تفرحوا به . . حاكم المدرسة قافلة النهاردة من النطرة . . روحى بتى على طول . .) هو وحده الذى يعرف أن المدرسة مغلقة ، لكن الأم وآمنة لم تكونا تعرفان شيئاً كهذا ، لأن لقمة العيش تسوقها سوقاً إلى البحث عنها مهما كانت الظروف : فى المطر وفى يوم إغلاق المدرسة . وبعد أن تثور آمنة ، وتلطخ وجهه بالطين ، وتقذفه بالقفة المليئة برتقالا ، تندفع إلى دارها مسرعة . وتدخل إلى القاعة ثم تحتضن أختها الصغيرة : (وعندما سألتها أمها عن القفة وعن سر عودتها رفعت رأسها ومسحت عينيها وهى تقول : – الشاذلى جاى الليلية وجايب فيها برتقان . . واختلجت واستمرت تقول وهى تبكى : – احنا . . خلاص يا امه . . وكنت حا ارمى نفسى فى الترعة ولكن ما هانش عليه نفسى . . والليلة هو جاى يكتب عليه . . وذهلت الأم : وبعد صمت طويل قالت فى رهبة : – « وان ما جاش ؟ » . . وفتح أمامها السؤال أبواب الهاوية ، ولم تجب آمنة ، وتهدج صوتها بالبكاء وهى تخفى وجهها فى صدر أمها . . . وسالت دموع أمها وسقطت على رأسها . . بينما كانت أختها الصغيرة تنظر إليها فى دهشة ، وترفع وجهها إلى فضاء القاعة الداكنة وهى تحاول أن تمسك الذرات المتموجة فى شعاع من الشمس ينفذ من طاقة القاعة واستمرت الصغيرة تطلق الضحكات ! .)[2] . الأم التى دفعتها إلى العمل تستشعر عظم الكارثة ، وآمنة تتعلق بأمل واه جداً

---

(١) «صباح الخير» العدد ١ – ١٩٥٦/١/١ – ص ٤٧ .

(٢) «صباح الخير» – العدد ١ – ١٩٥٦/١/١ – ص ٤٩ .

كمحاولة أختها الصغيرة الإمساك بذرات شعاع الشمس التى تنفذ من طاقة القاعة . الأسرة تعيش فى حزن ودموع سببه لها بحثها عن القوت ، إذ لولاه ما جدث شيء من هذا ، فلكل شيء عند الكاتب الانحيازى سبب . ولكل فعل ردفعل . والمضمون فى هذه القصة القصيرة امتزج بالشكل ، كما تزاوج الواقع بالخيال والموضوع بالذات ، مما يجعلنا نعتبر هذه القصة نموذجاً للقصة القصيرة الناضجة فنياً عند «عبد الرحمن الشرقاوى» الذى نجده فى قصص قصيرة غيرها أكثر خطابية وأشد ميلا إلى هدفه الاجتماعى ومضمونه التقدمى دون احتفال بالشكل والصياغة الفنية . . .

بعد هذين الكاتبين الانحيازيين لقضايا الريف والفلاح المصرى ، نجد من جيل الرواد الانحيازيين أيضا «أحمد رشدى صالح» و «على الدالى» و «زكريا الحجاوى» و «نعمان عاشور» . وإذا كان الثلاثة الأول قد وضح انحيازهم نحو «الريف» و «الفلاح» فإن نعمان عاشور نجده أكثر انحيازاً لمن لا عمل لهم من سكان المدينة ، وللحرفيين الصغار الضائعين الذين يتوهون فى مجال «العمل» و «الصناعة» . ويجمع بين الثلاثة فى انحيازهم طغيان الفكرة والموضوع على الشكل الفنى ، وعلو صوت المؤلف وسيادته على صوت الشخصيات وسلوكها وحركتها . وهم جميعا يصورون الواقع ، ويهتمون بجوانب الصراع فيه ، وهم يساندون القوى الصاعدة النامية ، ويزعقون فى وجه القوى الأخرى مهددين إياها بالفناء ، طالبين منها أن تتوارى خلف الأستار قبل أن يجرفها التيار فى موجه الثائر الهادر . وهم ثلاثتهم يطبقون فى قصصهم المبادئ الرئيسية للواقعية الاشتراكية ، وإن خلت واقعيتهم من الفن ، وإن خلت أهدافهم من خفوت النبرة وحدة الانفعال الخطابى ، والطابع التقريرى الغالب . ولا أحد ينكر أن الدافع إلى كل هذا دافع مخلص صادق نقى لا تشوبه شائبة من زيف أو خداع ، فهم يريدون التعبير عن الواقع المتناقض ، وهم يبتغون كشف الأسباب التى تكمن وراء الصراع الطبقى : (إن الكتابة فى ظل المصير نوع من الفروسية وربما كان الفارس قاطع طريق ، وربما كان رجلا فاضلا بمعنى الكلمة . فإذا اختار أن يطعن طواحين الهواء ويهاجم الخراف فقد صار يركب فرسا عجفاء ويقطع أطباقاً من فضاء ، وإذا صوب القلم إلى حياة الناس بدل الطواحين ، وإلى أعدائهم بدل الخراف ، فقد ركب حصان حرب واكتسى الدروع وأصابته جراح المعركة الحقة . . وخير لرب القلم أن يموت فى الميدان وينداح بين أشلاء المجاهدين ، من أن ينفق فى فراش الحرير المقصب) (١)

وقبل أن يشهر كاتب القصة القصيرة سلاحه عليه أولا أن يصطدم بالمشاكل الحقيقية : (إن مشاكلنا فى الشارع وفى الحارة وفى الزقاق . . وفى هذه الأماكن توجد القصة . ولكى لا يتهمنا أحد بأننا نعيش فى أبراج عاجية يجب أن ننزل إلى الشارع ففى الشارع كل مشاكلنا) (٢) . وكلما ازداد إيمانهم

---

(١) «الزوجة الثانية» - أحمد رشدى صالح المكتب الدولى للترجمة والنشر ١٩٥٥ - ص ٥ .

(٢) «القصة» - العدد ١١٨ - ٢٠/٨/١٩٥٤ - ص ٥٧ .

بما يمور فى الشارع وما يصطرع فى الواقع وما يعانى منه الشعب كان فنهم ملتصقاً بالواقع منحازاً له ، نابعاً من حياة الذين يتطلعون إلى عصر بهيج يعيش فيه كل الناس بلا مشاكل أو صراع أو تناقض أو كراهية أو فقر . وهذا هو أحمد رشدى صالح يرجو بقصصه القصيرة (أن تدل على الحاضر والغد ، فتعين وتبنى وتعطى ، وتهبنى الأمل فى أن أظل ما حييت قادراً على فهم أمجاد أهلى ، وبطولات جهادهم ، وصبرهم) (١) .

ولعل انطلاق الكتاب الواقعيين الانحيازيين من وجهة نظر واحدة ، وإيمانهم بعقيدة واحدة ، وانحيازهم لطبقة معينة ، وربط مصيرهم ككتاب بمصير هذه الطبقة ، يجعلنا نرى أن فكراتهم وموضوعات قصصهم القصيرة ومضامينها ، تكاد تكون واحدة ؛ بل لعل هذا كله هو السبب فى أن قصصهم القصيرة قد تؤخذ عليها مآخذ متشابهة . فقد تختلف الأحداث ، وتتعدد أسماء الشخوص ، وتتنوع القرى أو مواقع الأحداث . ولكن المالك المستبد ، والفلاح المقهور ، وعمليات اغتصاب الأرض أو العرض ، والصراع الدامى بين الطبقات الذى تحركه عوامل مادية ؛ هى التى تشكل الإطار العام الذى تدور فى فلكه القصة القصيرة عندهم . فضلا عن الحوار العامى والسرد الذى تتخلله ألفاظ عامية متداولة .

عند «أحمد رشدى صالح» فى (الزوجة الثانية) نجد «عثمان» الإقطاعى الذى يملك ثلثمائة فدان ، والذى تتوفر فيه خسة الطبقة المالكة فى القرية ، ودناءتها وجشعها وبخلها وأنانيتها ، يحاول استغلال «أبو العلا» الفلاح المناضل الذى يشقى فى حياته من أجل إطعام أولاده الثلاثة وزوجته الوفية المخلصة التى عاونته وهى حامل فى حمل الطوب حتى تم بناء بيتهما الصغير بعرقهما وكفاحهما . لكن «عثمان» بأطماعه يأتى ليهدد أمن هذه الأسرة الآمنة لا لشىء إلا لإشباع رغباته هو . إنه يريد أن يتزوج «فاطمة النمكى» زوجة «أبو العلا» كى تنجب له وريثا يرث كل ممتلكاته . هو يريدها لأداء هذه المهمة فقط ، ولا عليه بعدئذ أن تهدم بيت أو شرد أولاد أو تحطم زوج مكافح مسكين . ويستخدم فى ذلك كل قوته وسيطرته وبطشه وتهديده . ويجد «أبو العلا» أن لا سبيل إلى مقاومته ، فيفتعل أسباباً تثير زوجته وتثيره ثم يطلقها هروباً من مواجهتها ومن مواجهة مصيره ، فيتزوجها «عثمان» بطبيعة الحال . و«عثمان» لم يفكر فى «فاطمة النمكى» بالذات إلا لأسباب كلها مادية : فهى فقيرة ، ولا أحد يحميها فى القرية لأنها غريبة ، ثم لأن أبا العلا أجير مسكين ، وكذا لأن فاطمة سبق لها أن أثبتت قدرتها على الإنجاب . فقد تكاملت فيها كل الشروط التى استلزمها فيمن تكون زوجته الثانية .

و«فاطمه النمكى» فى اعتباره هو وزوجته «رقية» ليست إلا وسيلة من وسائل الإنتاج . لذا يلزم ألا تكلفه شيئاً : لا مهر ، ولا ثياب ، ولا فراش ، ولا حتى عواطف ، فإن زوجته الأولى «رقية»

(١) «الزوجة الثانية» - أحمد رشدى صالح - المكتب الدولى للترجمة والنشر ١٩٥٥ - ص ٦ .

تفرض عليه ألا ينام معها سوى مرة واحدة فى الأسبوع ، ويقضى عندها ساعة واحدة فقط ! «فاطمة» ما عليها إلا أن تنجب له ولداً واحداً ، ولا تطالب بأى شىء رغم أنه لولاها لن يكون «إنتاج» . فالرأسمالى يستغل العاملين لديه ، فى حين أنهم مصدر ثروته . والدليل على ذلك أن «فاطمة» بعد فترة أنجبت له «مرزوق» (ذلك الطفل الذى ولدته ذات يوم وتركته ينام تحت أقدام سيدة الدار ، وينادى رقية بيا أمى ، ويضربها هى بعصاه ليضحك رقية) (١) . تماما كما يجهد العامل فى مصنع صاحب رأس المال ، أو الفلاح فى أرض الإقطاعى ، ثم لا يحظى بشىء ما من عائد الإنتاج أو فائض القيمة ، إذ لا تعود عليه هو – وهو وحده أثمن رأسمال – ثمرة كدحه وعرقه وعمله ، وإنما يغتصب هذه الثمرة أولئك الذين لم يؤدوا عملا على الإطلاق . فإن «مرزوق» ابن «فاطمة التمكى» لا يقول لها هى التى أنجبته يا أمى ، بل ينادى «رقية» التى لم تنجبه بهذا النداء ، ويسخر من أمه الحقيقية ، صاحبة المصلحة الحقيقية فى هذا النداء وفى حبه لها ، لأنها أصلا صاحبة الفضل فى وجوده .

فإذا كانت «الحادثة» هنا تختلف عما رأيناه من أحداث فى قصص الواقعيين الانحيازيين ، فإن الكاتب يهدف إلى إثبات فكرة لا يختلف عليها الانحيازيون الاشتراكيون جميعاً . وهى أن الفلاح يعانى من ظلم المالكين فى قوته وفى زوجته وفى عياله ، وإن ظلمه لا يقف عند حد ، ويتشكل ويتلون وفقاً لاحتياجات الإقطاعى صاحب الأرض ومصالحه ورغباته . وقد استطاعت هذه القصة أن تنقل إلينا ذلك الإحساس النقى بمدى ما يثيره ظلم المالكين للأجراء المساكين الذين لا يملكون . ولئن كان الكاتب قد التزم فى تفسيره لأسباب الصراع وجهة النظر المادية ، ولئن كان أيضاً قد صور فى قصته الاحتدام بين القوتين المتصارعتين ، فإنه انتهى بحياة الشخصية إلى الانجذاب ، فقد صار «أبو العلا» مجذوباً بلحيته الطويلة ودموعه الغزيرة والزبد المتساقط على لحيته ، ولم يتطور بالشخصية فيجعلها تستمر فى المقاومة بصورة أو بأخرى حتى تنتصر ولا ترضى بالهزيمة أو الانكسار ، خاصة وأن الانحيازيين عموماً – والواقعيين الاشتراكيين الذين يحتذونهم – لا يفضلون الشخصيات السلبية والنهايات غير المتفائلة . . .

أما عند «زكريا الحجاوى» و«على الدالى» فإن الفكرة عندهما فقط هى القصة ، وأن الشخصيات ليست إلا أبواقاً تردد ما يدفعها إليه الكاتب ؛ وتحولت قصصهما القصيرة التى كتباها عن الريف المصرى إلى شواهد وأدلة لإثبات فكرة أن الصراع حول المصالح الاقتصادية هو الذى يؤدى إلى التناقض الطبقى ، وأن استئثار القلة المالكة بوسائل الإنتاج وأدواته يجعلهم يتحكمون فى مصائر الكادحين من الأجراء ، وأن «المادة» هى التى تجعل الابن يتهم والده بالجنون للاستئثار بالثروة (لا . . .

---

(١) «الزوجة الثانية» لأحمد رشدى صالح – ص ٢٨ .

يا سيدى) (١) وأنها وحدها هى التى تمسخ العلاقات الاجتماعية وتفسد كل شىء فى الوجود وتشوه أسمى العواطف (النزوة) (٢) ، وأن مالكى الثروة قادرون على أن يشتروا كل شىء بأموالهم حتى أعراض الفلاحات الشريفات (الفردوس) (٣) والمادة كذلك هى التى فرقت بين الأخ وأخيه فى (الأسرة) (٤) وجعلت الأخ المتطلع الذى امتلك عشرين فدانا يحرم أخاه الفقير من شبر واحد بمثابة التأجير. كما أنها هى الدافع الرئيسى لـ «خلخل» الزوجة الفقيرة لأحد عمال التراحيل حتى رضيت بأن تهب جسدها لمهران ابن العمدة لقاء ما يدفعه من قروش ، لأنها فى حاجة إلى الذرة لكى تطعم أولادها الثلاثة : (بقالنا يومين عايزين الطحين . . وعايزه ادبر تمن كيلتين درة وكيلة قمح . . والعيال عايزة الكسوة . . والنبى لولا كده ماكنت كشفت ديلى على حد)(٥) .

وفى هذه الدائرة تدور بقية قصص الكاتبين ، بل إنهما يكادان يتحولان إلى سياسيين . كما نرى عند «على الدالى» فى (سياسة) و(الزعماء) وعند «زكريا الحجاوى» فى (ارتسامات) و(آمال التعساء) ، فنى هذه القصص لا نجد شيئاً من فن ، وإنما نجد صراخاً وزعيقاً وسياسة ! ومهما يكن من شىء ، فإنا نتفق وقول على الدالى عن نفسه : (ليس لى فضل على الإطلاق فى اتجاه بعض الكتاب إلى معالجة الحياة فى ريفنا كما يعيشها أبناء ذلك الريف . . فذلك الاتجاه الواقعى فى الأدب موجود منذ بدأت الحركات الوطنية تأخذ شكلها الإيجابى فى جميع البلدان ، منذ عرفت الشعوب أن البطل ليس الملك أو الأمير أو صاحب القصر والأرض . ولا ذلك الفتى الفقير الذى أحبته ابنة الباشا الفاتنة . . بل البطل هو أى إنسان ، يعيش بين الجموع متطلعاً إلى الخلاص من مأساته !) (٦) . ذلك أن الكتاب الواقعيين عموماً – انطباعيين وانحيازيين وشموليين – قد اتجهوا نحو الريف المصرى يصورونه ويعبرون عن حركة الحياة فيه بحكم الواقع ، والظروف ، وحركة التاريخ ، ولم يكن لأحد فضل على الإطلاق ؛ فضلا عن أن يكون هذا الفضل لـ «على الدالى» الذى فرض آراءه وأفكاره وعقيدته ومذهبه على القصة فجعلها أقرب إلى المقال السياسى منها إلى فن القصة القصيرة . وإذا كان ثمة فضل حقيقى فى التعبير عن الريف والفلاح المصرى بصدق وإخلاص وفن ، فإنه يرجع إلى «سعد مكاوى» و «عبد الرحمن الشرقاوى» الكاتبين الواقعيين اللذين انحازا للريف وللطبقة الفلاحية فى قصصهما القصيرة ، عن معايشة واحتكاك وعقيدة وإيمان ! ومع ذلك فإنا نرى أن ريفنا المصرى لم ينل حقه فى القصة

(١) قصة زكريا الحجاوى المنشورة «بالمصرى» – العدد ٤٤٨٤ – ١٩٥٠/٥/١٩ – ص ١٢ .

(٢) قصة زكريا الحجاوى المنشورة «بالمصرى» – العدد ٥١٣٤ – ١٩٥٢/٣/١٤ – ص ٨ .

(٣) قصة زكريا الحجاوى المنشورة (نهر البنفسج) – روزاليوسف – الكتاب الذهبى (٥٢) أكتوبر ١٩٥٦ – ص ١٧ .

(٤) قصة على الدالى المنشورة «بالجمهورية» – العدد ٥٥٨ – ١٩٥٥/٦/٢٥ – ص ١٠ .

(٥) قصة على الدالى «الحريق» المنشورة «بالغد» – العدد ٢و٣ – يونيو ويوليو ١٩٥٣ – ص ٤٥ .

(٦) «الجمهورية» – العدد ٥٩٤ – ١٩٥٥/٨/٢ – ١٠ من مقال (الأدب والحركات الوطنية) .

القصيرة حتى الآن ، ولم تصور الحياة فيه بكل جوانبها وحركتها الدائرة ، والصراعات الموجودة بها ، وتطلعات أبنائه . وحركة جموعه ، والتغير الذى أصابه .

ويصبح على كتاب الجيل الثانى من الانحيازيين الملتزمين أن يتحملوا مسئولية التعبير عن واقع ريفنا المصرى بفلاحه المناضل حقيقة ، وأن يصوروا حركة الواقع فى مراحله المختلفة . وألا يقفوا عند موضوع بذاته كى لا تدور قصصهم القصيرة فى حلقة مفرغة . . وأن يكون تعبيرهم عن الريف من خلال رؤيتهم للعلاقات والنظم فى المجتمع ككل ، وعلاقة إنسان القرية بإنسان المدينة ، ونظام القرية بنظام المدينة . وحركة القرية بحركة المدينة ، ودرجة تطور القرية بالنسبة لتطور المدينة ، والمشكلات الجديدة التى تواجه فلاح القرية ونظيرها مما يواجه ساكن المدينة ، وهكذا ، حتى لا يؤدى انحيازهم الكلى إلى انغلاق تام . ونأى عن حركة المجتمع فى تصاعدها وشموليتها . ونحن نرى أن عبء هذه المسئولية يقع بالدرجة الأولى على بعض كتاب الجيل الثانى من الذين تكشف قصصهم القصيرة التى نشرت فى هذه الفترة عن انعطاف نفسى وفكرى كبير نحو الريف المصرى أمثال « فاروق منيب » و « عبد الله الطوخى » و « بدر نشأت » و « عبد السميع عبد الله » و « أحمد نوح » و « فهمى حسين » وغيرهم .

* * *

ولم يكن كل الانحياز فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية لطبقة الفلاحين ساكنى القرية المصرية ، وإنما كان البعض يستهدف الوقوف إلى جانب البروليتاريا وطبقة الشغالة فى المصانع الصغيرة والكبيرة . ذلك أنا لاحظنا أن اهتمام الكتاب اليساريين التقدميين قد انصب منذ البداية على « القرية » وطبقة الفلاحين ، فلم يكن ذلك إلا نتيجة طبيعية فرضها الواقع الاجتماعى والاقتصادى وحتمتها ظروف المجتمع .

وقد يفسر لنا هذا من بعض الوجوه كيف أنا نجد أن الكتاب الذين كتبوا قصصاً قصيرة يدور معظمها حول البروليتاريا مثل « محمد صدقى » ، أو حول البورجوازية الصغيرة مثل « لطفى الخولى » و « صلاح حافظ » ، أو حول أولاد البلد الشعبيين ممن يؤدون أعمالا حرفية بسيطة أو لا يؤدون عملا على الإطلاق مثل « محمود السعدنى » ، قد تعرضوا فى القليل من قصصهم القصيرة لقضية الفلاح المصرى ، وإن لم يشغل ذلك إلا حيزاً ضئيلا جداً من مساحة ما كتبوه .

ويأتى الانحياز للبروليتاريا كما تعبر عنه قصص الكتاب اليساريين فى المرتبة الثانية ، لأن قلة منهم لم يعيشوا حياة هذه الطبقة إلا عقائدياً وفكرياً وبحكم اعتناقهم للماركسية التى ترى فيهم كل شىء : فهم القادرون على الثورة الدموية ، وهم القادرون – من واقع أعدادهم الغفيرة – على سحق البورجوازية المستغلة ، وهم القادرون – بسبب معاناتهم لظلم الرأسمالية – على تحقيق الشيوعية عالمياً .

فقد كتب عنهم «لطفى الخولى» دون أن يعيش حياتهم ويحتك بواقعهم ، وكذلك الحال بالنسبة لـ «يوسف إدريس» و «محمد يسرى أحمد» و «صلاح حافظ» .

وربما يكون «محمد صدقى» ممن نعرف هو كاتب القصة القصيرة الذى بدأ حياته بروليتارياً بالفعل . يعمل بيديه فى محلات النجارة ، وفى خراطة المعادن ولحام «الأوكسجين» والسباكة ، وفى مصانع النسيج بكرموز ، ثم بمحلات الأزياء فى القاهرة .

وطبيعى أن ينصرف اهتمامه إلى الكتابة أولا عن العمال فى النشرات والمطبوعات التى كانت تصدرها الهيئات العمالية لحسابها الخاص . ثم قرأ الفكر الذى يناصر هذه الطبقة وينحاز لها . ثم ما لبث أن اتصل بالمثقفين المنحازين للبروليتاريا والمهتمين بالحركة العمالية من أمثال «صادق أحمد صادق سعد» و «مراد القليوبى» و «دافيد ناحوم» ، وبعض اليساريين الذين كانوا يحضرون اجتماعات النقابة لجمع النقود من أجل سفر أول وفد عمالى إلى ألمانيا . وكانوا يقدمون الكتب والمؤلفات التى تتناول قضايا العمال والتى تتحدث عن الاشتراكية ، وتهاجم الفاشية ، وذلك مقابل النقود التى كانوا يجمعونها منهم . ومنذ ذلك الحين و «محمد صدقى» يخلص لهذه الطبقة إخلاصاً كبيراً ، ويقرأ عنها بصفة متصلة ، ويكتب عنها أيضا دون انقطاع . فهى الطبقة التى نشأ فيها وعاش واقعها وكافح بين صفوفها كفاحا نقابياً (واعتقل وسجن باسم هذه الطبقة وباسم طليعتها . . ولم يتخل حتى اليوم عن إيمانه العميق بالفلسفة التى ترتبط باسم هذه الطبقة (١) .

والعامل فى قصص «محمد صدقى» لا ينبهر إزاء التطور والتقدم ولا يقف منه موقفاً جامداً لا يحيد عنه ، وإنما هو على استعداد لمسايرته وتأدية واجبه الذى يفرضه عليه الواقع الجديد . والموقف الذى يوضح ذلك عمال قصة (الوابور الجديد) وكيف أن كلا منهم تطلع إلى قطعه الجديدة فى حب وشغف يدلان على وعيه بضرورة التجديد والتطور ، ويكشفان كذلك عن تعاطفه مع الوسائل التى يستخدمها فى عمله : (مالت رؤوسنا كلها فوق كتالوج الوابور الجديد ذى الورق المصقول اللامع تتأمل رسمه كاملا . . ورسوم قطعه مفكوكة . . قطعة قطعة . . متعجبين فى فرحة من آلاته المتداخلة المتشابكة ببعضها . كأن كل واحد منها يمتلك وحده هذا الوابور العجيب . كل واحد منا أخذ يتكلم عن آلة من آلاته . . كيف تتحرك . . وكيف تدور . كأنه يعرفها أو اشتغل عليها فى ورشة أخرى من زمان)(٢) . وهناك العامل التقدمى الذى يعمل على تغيير الواقع من أجل حياة أفضل ، والذى يجهد فى محاولة للتغلب على الصعاب التى تواجهه حتى يقضى عليها وتنتهى قصته نهاية متفائلة لا يأس فيها

---

(١) من مقدمة محمود أمين العالم لمجموعة (الأنفار) لمحمد صدق - دار سعد مصر ١٩٥٦ - ص ١٠ .

(٢) «صباح الخير» - العدد ٨ - ١٩٥٦/٣/١ - ص ٤٧ .

ولا تكاسل ولا خمول (١) .

ولا شك أن الخطابية بادية ، والتقريرية واضحة فى أسلوبه . ولكنه يحاول أن يبرر ظاهرة التقريرية والمباشرة بقوله : (لم يكن هناك خيار أمامنا . كنا نعتبرها – أى القصة القصيرة – طلقة يومية فى المعركة . والمباشرة كانت أحياناً هدفاً . لأننا لم نكن نكتب إلا للعمال الذين لم تكن قدراتهم قد أهلتهم لاجتياز مراحل التعليم العليا . ويكفى أنهم يقرأون . ومن ثم يأتى التأثير . وكنا نكتب بسرعة ملاحقة للأحداث ومن هنا كانت الأهداف واضحة ومباشرة . وربما فعالة كطلقات فى معركتنا مع العدو الداخلى والخارجى أيضاً)(٢) .

وقد نعجب مع كل هذا إذ نجد أن لدى الكاتب قصصاً تعد نماذج للقصة الواقعية التى تكتمل فيها عناصر الفن القصصى القصير ، غير أنها لا تدور حول البروليتاريا . وهذا يدفعنا إلى الظن بأنه حينما يبدأ فى كتابة قصة قصيرة لتأييد مذهبه أو لتأكيد انحيازه تهرب منه عندئذ كل مقومات القصة وخصائصها .

ويختار « محمود السعدنى » شخوصه لا من طبقة الفلاحين ولا من البروليتاريا فى المصانع ، وإنما من الطبقات الشعبية البسيطة ، بعضها يؤدى عملا معيناً بسيطاً ، وبعضها لا حرفة معينة له . وهو ينحاز إلى هذه الشخصية الشعبية الأصيلة ، وكأنه يعتبرها نموذجاً للشعب المصرى فى بساطته . وكأنه يريد أن يتعرف إلى أعماق الشعب المصرى ، وجوهره ، عن طريق فهمه لهذه الشخصية المتميزة ، ومعايشتها ، ومعرفة طباعها وأخلاقياتها . نجد قصصه تحفل بالخبازين وعمال المقاهى البلدية ، والحمالين ، والنقاشين ، وسائقى العربات « اللورى » ، والغسالة ، والخفير . وهو يحب هذه الفئات حباً شديداً ، وينحاز لقيمها وأخلاقياتها ، ويرى فى سلوكها الساذج بطولة ومثالية لا تكشف عنها أحداث بذاتها فى قصصه ، بقدر ما تشير إليها تعليقاته الجانبية .

ورغم التعصب الشديد لهذه الفئات فإنه لم يبرز لنا قضاياها المنفردة الخاصة بنوعية حياتها والبيئات التى تعيش فيها . فإنا نجده يتحدث عن المشكلات العامة التى تناولتها من قبله قصص رواد الواقعية الانحيازية . فيها نرى التناقض الطبقى ، والمفارقات التى تحفل الحياة بصنوف متنوعة منها . وفيها نجد الذين يعتمدون على سواعدهم فقط ولا يستندون إلى ثروة أو إلى منصب كبير يحميهم . ونظفر لديه بالشخصية التى تثور على واقعها بتحطيم ما يمثل وسيلة الإنتاج بالنسبة لصاحب رأس المال . ثم ينفرد « محمود السعدنى » بعد هذا من بين الواقعيين الانحيازيين بتصويره الحياة فى منطقة قناة السويس بعد الحرب العالمية الثانية ، وكيف تأثرت اقتصاديات الناس – وأولاد البلد بخاصة – بالحرب

---

(١) « المساء » – العدد ٤١٥ – ١٩٥٧/١١/٢٩ – ص ٨ قصة (مزيكة) .

(٢) من حديثه معى يوم الثلاثاء ١٩٦٩/٧/١ .

وما استتبعها . أما ما عدا ذلك فإن « محمود السعدنى » كسابقيه دار فى نفس الدائرة التى دارت فيها قصصهم القصيرة .

وتطفو السياسة على سطح ما كتبه « لطفى الخولى » من قصص قصيرة ، خط أغلبها وهو وراء القضبان ، التى ساقه إليها انحيازه للفكر الماركسى ، ومطالبته بالثورة على الأوضاع والنظم غير الاشتراكية . وقد انعكست حياته فى السجن على قصصه القصيرة انعكاساً مباشراً ، فنراه يكتب عن هذا اللون من الحياة كثيراً من القصص . بل إنه يسجل فى صدر أولى مجموعاته القصصية أن : (هذه القصص مستوحاة من تجارب ثلاثين ليلة من شهر مارس عام ١٩٥٢ ، وقعت وراء القضبان . . ودخان حريق القاهرة يكتم الأنفاس) ثم يهدى المجموعة بخط يده (إلى السجن بصعيد مصر . . وأم لا تزال مريضة . . وأناس ما برحوا فى كل مكان يصنعون الحياة ، ويلقون الصعاب ، وهم دائماً يثقون فى الغد والإنسان)[١] . إنه يعتز بهذه الأيام لأن لها ارتباطاً بما يؤمن به وبما يدافع عنه ، ثم لأنها كانت منبع عدد لا بأس به من قصصه القصيرة .

ولم نجد من بين الواقعيين الانحيازيين من صور هذه الحياة سوى « محمد صدقى » ، مع فارق واحد ، هو أن « محمد صدقى » ربط بين البروليتاريا والمطالبة بحقوقها فقط ، وكان مناصرو البروليتاريا وأعضاء النقابات العمالية وحدهم هم الذين يدخلون السجن ؛ فى حين أن « لطفى الخولى » عقد الصلة بين السجن وبين دعاة الاشتراكية المتطرفة من أبناء الطبقة البورجوازية الصغيرة الوطنية . ونجد هذه العلاقة واضحة جداً فى قصصه القصيرة التى كتبها فى السجن . وقد أضاف إلى هذا الموضوع الأساسى تصويراً لحياة المسجونين وما يحدث داخل السجون . والعلاقات التى تنشأ بين المسجونين بعضهم والبعض الآخر ، والرشوة ، والشذوذ الأخلاقى ، وتعاطى المخدرات . وهو يريد أن يقول إن أسوأ ألوان الحياة هو ذلك النوع الذى يوجد فى أعماق السجون ، رغم أن ما حرم على الإنسان تعاطيه وتناوله وممارسته فى الواقع الخارجى ، يمارسه ويتناوله داخل السجن بمعرفة من المشرفين عليه ، بل وبترتيب وتنسيق منهم . كما نرى فى قصة (الصفيحة) المكتوبة فى الفيوم ١٩٥٣[٢] .

ولما كانت معظم قصص « لطفى الخولى » قد كتبت فى جو خاص ولم تنشر فى صحف أو مجلات فى حينها ، فإنه كان حريصاً على تدوين تاريخ كتابتها آخر كل قصة داخل المجموعة ككل . ومن ثم يصبح على دارس قصصه وناقدها أن يلتزم بالتاريخ المكتوب ، لا بتاريخ صدور المجموعة التى تضم هذه القصص ، وبالنظر إلى تاريخ القصص التى ضمتها مجموعته الثانية (ياقوت مطحون) الصادرة ١٩٦٦ ، نلاحظ أن معظمها كتب ١٩٥٩ ، وإن كانت قصته (منصور وشجرة الباذنجان) قد نشرت

---

(١) « رجال وحديد » – لطفى الخولى – دار النديم ١٩٥٥ – ص ٥ .

(٢) « ياقوت مطحون » – لطفى الخولى – دار روزاليوسف ١٩٦٦ – ص ٤٣ .

بعدئذ فى مجلة (الكاتب) العدد ٦ – ١٩٦١/٩/١ . ولهذا التاريخ دلالة خاصة . فان القصة تدعو للاشتراكية ، وتحقر الرأسمالية وتنبذ سلوكها ، وقبل هذا التاريخ بشهر واحد كانت قد صدرت قوانين وقرارات يوليو الاشتراكية فى ١٩٦١ . ثم نجده بعد نشر هذه القصة القصيرة يعالج الكتابة للمسرح ، فيقدم بعض المسرحيات الكوميدية الواقعية التى تقوم على الالتزام بحياة المجتمع المصرى ، وبالمصير الإنسانى بوجه عام ، وبالمصير الاشتراكى على وجه التحديد ، كما فى كوميديا (القضية) . وكأن الكاتب قد أدى واجبه فى ميدان القصة القصيرة ، وانتهى من نشر دعوته وعقيدته عن طريقها ، ولم يبق عليه إلا أن ينتقل إلى غيرها من الفنون الأدبية ليبث أفكاره من خلالها .

وأفكار « لطفى الخولى » فى قصصه القصيرة هى أفكاره فى مقالاته السياسية ، وهى الأفكار التى صادفناها فى قصص الواقعيين الانحيازيين (١) .

ويستنطق « لطفى الخولى » شخصية « الواد زغلول » فى قصة (الواد زغلول والخواجة) ضمن مجموعة (ياقوت مطحون) بآراء وأفكار لا يمكن أن يتفهمها مثل هذا الفلاح الشاب ، ولا أن يعبر عنها بالطريقة التى اختارها له الكاتب . فهو يلبسه رداء الثورية ، والتقدمية ، والواقعية . ويدفعه إلى نقد واقع الفلاحين نقداً مباشراً خطابيًّا ، لأن الكاتب هو الذى ينقد ويتكلم ويصرخ ، وليس « الواد زغلول » بأى حال من الأحوال .. « زغلول » فى قصة (الواد زغلول والخواجة) شخصية ثورية ، لا ترضى بالزيف أو الخداع الذى يفرض عليها . وتسعى للتقدم .. أفكارها واقعية . ترفض أفكار الخواجه « المستر فول » الأمريكانى خبير شئون الفلاحين الذى جاء لدراسة حال القرية وحاجات الفلاحين بدعوى تقديم المساعدات لهم . يثور فى وجه الخواجه حينما سأل الفلاحين عن السبب الذى يجعلهم لا يصنعون الأقفاص من قشر الموز (يا خواجه صلى على النبى فى قلبك هو فين الموز اللى ناكله ونرمى قشره) وكذلك يثور عندما يطلب منهم الخواجة أن يرتدوا ملابس ثقيلة ويتدثروا بالبطاطين شتاء حتى لا يتعرضوا للأمراض : (ونجيب منين الهدوم الثقيلة والبطاطين .. صلى كده على النبى وقل لى منين) ويطالب بتطوير الريف وكهربته وميكنة الزراعة به (ادونا شوية كهربة واحنا نجيب الهدوم الثقيلة والبطاطين والصابون ونفتح الشبابيك على وسعها .. ومش بعيد ناكل موز ونعمل قشره أقفاص) ، (أقول لك ! بلاش زر ولا كهربة يا خواجه .. لا يمنى على البالطو بتاعك ده وشوف ساعتها أنا أعمل إيه ؟ مش افتح الشبابيك .. أنا أنام فى الخلا .. فى عز البرد .. على الثلج ..) (٢) وهكذا يظهر الهدف الثورى ويختفى الشكل الفنى . والبطل قبل هذا وذاك ليس شخصية واقعية ، لأن مجتمعنا الريفى لم يشهد مثيلا له ، ولأن الكاتب لم تشغله قضية الريف ولم يحتك به ولم يعايشه ولم يمارس حياته . وإنما

---

(١) « ياقوت مطحون » – لطفى الخولى – ص ١٣٦ ، ١٣٨ .

(٢) « ياقوت مطحون » – لطفى الخولى – الكتاب الذهبى – دار روزاليوسف ١٩٦٦ – ص ١٩

« زغلول » هو فكر « لطفى الخولى » ليس غير . وعندما تسود الأفكار وتتعدد بهذه الطريقة فى الفن ، يفقد الواقع حرارته ، بل يفقد قابلية تصديقه من قبل القارئ . فالواقعية ليست مذهباً سياسيًّا ، وإنما هى طريقة إدراك للحياة ، وأسلوب فنى فى التعبير عن ذلك الإدراك وتلك الحياة . وهى لا تعتمد على الموضوع فحسب ، بل على طريقة إدراك الكاتب لهذا الموضوع ، وفهمه للصلات التى يرتبط بها مع غيره من الموضوعات ، وتمييزه بين الظواهر السطحية والحقائق الأصيلة ، ثم تستند بعد ذلك إلى أسلوب العرض الأدبى الذى يعبر تعبيراً فنيًّا ناضجاً ومكتملا عن كل ذلك .

ويشترك كل من « صلاح حافظ » و « محمد يسرى أحمد » مع « لطفى الخولى » فى الانحياز للفكر الماركسى والتعبير عن وجهة نظر أبناء البورجوازية الصغيرة الوطنية فيما يدور حولهم ، وفى طريقة القضاء على المشكلات التى تعترض سبيل حياة الإنسان فى المجتمع . وإن كنا نرى أن قصص « محمد يسرى أحمد » القليلة تكشف عن فنان يحاول أن يتخلص قليلا مما لحق بقصص رفاقه من عيوب كان مردها نسيان الفن وأصوله فى سبيل الهدف والفكرة والدعوة . ولقد أثمرت مرحلة التطور هذه عند « محمد يسرى أحمد » فى قصص « يوسف إدريس » القصيرة ، التى تعتبر فى اعتقادنا – وبخاصة قصص ما بعد ١٩٥٦ وحتى ١٩٦١ – أقرب إلى الواقعية الشمولية منها إلى الواقعية الانحيازية أو الواقعية الانطباعية .

ويخطئ من يظن أن الكتاب الانحيازيين الملتزمين لم يعبروا عن قضايا واقعية ، أو أن قصصهم القصيرة لم تكن تكشف عن وعى بالمجتمع عميق ، أو أنهم عاشوا فى أبراج وعزلوا أنفسهم عن الناس ، فالعكس هو الصحيح . إن أغلبهم عاش مع الجمهرة التى ألزم نفسه بالدفاع عن حقوقها ، وإن أغلبهم لم ينفصل عن الكتل الكادحة ، وناضل من أجلها ، وتحمل عذاب التشرد والسجون والبطالة والاضطهاد بسببها ، وهم كتبوا عن ممارسات واقعية ومعايشة حقيقية وفعلية بخلاف الرومانسيين . وكلهم آمن بأن الأدب فى خدمة الجماعة وبأن الفنان مسئول عن المجتمع : ببصره بحقيقة أوضاعه ، ويشحذ همته ، ويقوى آماله ، ويعينه على تحقيق أهدافه . وليس من شك فى أن أغلبهم كان يصدر فى فنه مسلحا بوعى تام يجعله على دراية كافية بما يحيط به ، ويقفه على حقيقة الصراع فى المجتمع . فركزوا على تصوير القوى المتصارعة فى تطاحنها : مالك الأرض والفلاح الأجير ، وصاحب المصنع مع العمال الكادحين ، والسلطة مع المثقفين الثوريين .

إلا أنهم فى قصصهم – عدا بعض قصص « سعد مكاوى » و « عبد الرحمن الشرقاوى » – أغفلوا عنصر الفن فى سبيل الانحياز أو الالتزام . فلم يتحقق فى قصصهم القصيرة البناء الفنى ، وتصوير الشخوص ، ودقة الربط بينها وبين ما تحمله أو تفصح عنه من حس أو معنى . كما أنهم فى قصصهم كانوا

أقرب إلى قارعى الطبول وكاتبى التقارير والمنشورات ، فلم يرتبط المضمون بالشكل ارتباطاً عضويًّا وثيقاً فى قصصهم ، لأنهم أعلوا من شأن الموضوع والتزموا به وحده . وبالنظر إلى واقعيتهم ، فإنهم صوروا الواقع على أنه واقع مادى فحسب ، وليس على أنه كل متكامل . ومن ثم احتفلوا بما تقع عليه الحواس ، لا بما يكمن خلف المظاهر الخارجية . ومع كون الماركسية تؤمن بالديالكتيك ، فإن قصصهم القصيرة لم تتأثر بهذه النظرية إطلاقاً ، من حيث كونها تصبح نشاطاً ديالكتيكيًّا يؤلف بين نقيضين : العقل والخيال ، الواقع المادى الموضوعى الخارجى والواقع النفسى الداخلى ، ثم تخلق من كل نقيضين وحدة جديدة أو مركباً جديداً وفقت فيه بين المتناقضات . فلا أثر للخيال والوجدان والعاطفة فى قصص الواقعيين الانحيازيين .

٣ – يوسف إدريس والواقعية الشمولية

إن قصص « يوسف إدريس » القصيرة وحدها فى حاجة إلى دراسة منفردة ، تتناول المراحل الفنية التى مر بها ، وتحلل خصائص فنه فى كل مرحلة ، وعلاقة ذلك بحركة الحياة فى مجتمعه ، وعلى المستوى العالمى ، ثم تكشف عن تلك الرابطة الديالكتيكية بين تطور فكره وفنه ووجدانه ، وبين تطور المجتمع بنظمه وعلاقات الأفراد داخله وعلاقاته بالمجتمعات الأخرى . ذلك أن « يوسف إدريس » فنان متطور ، نام ، واع ، يقظ ، يحس بما يدور حوله ، وينفعل به ويشترك وجدانيًّا فيه إن سلباً أو إيجاباً ، رفضاً أو قبولاً . ولا يقف الأمر عند هذا الحد ، فإن دراسة فن القصة القصيرة فى أدب « يوسف إدريس » ، متصلة بدراسة رواياته كـ « العيب » و « الحرام » و « رجال وثيران » و « البيضاء » ، وكذلك فإنها لا تنفصل عن مسرحياته التى كتبها منذ كتب « جمهورية فرحات » و « ملك القطن » و « اللحظة الحرجة » ، إلى أن كتب « المهزلة الأرضية » و « المخططين » . فثمة علاقة جدلية تصل بين هذه الفنون الأدبية وبين فن القصة القصيرة فى أدب « يوسف إدريس » .

ومهما جرب « يوسف إدريس » الكتابة للمسرح أو كتابة الرواية ، فإن القصة القصيرة ستظل تحتل فى منطقة الإبداع الفنى لديه أعز مكان . وهذا يفسر لنا سر عودته الدائمة لها كلما فكر فى أن يهجرها إلى غيرها من الألوان الأدبية الأخرى . وكأنه الفلاح الأصيل الذى لا يلبث أن يبتعد عن أرضه قليلا حتى يشده الحنين إليها ، فيعود منجذباً مبهوراً مسحوراً . وطبيعى أن يكون إنتاجه بعد العودة متطوراً متجدداً ، فى محاولة لإثبات إخلاصه لها وحرصه على بقائها وديمومتها . وليس من شك فى أن إنتاج « يوسف إدريس » فى القصة القصيرة ابتداء من ١٩٦٧ يختلف عنه فى المراحل الأولى .

ونحن لا نستطيع أن نضع أيدينا على المرحلة المتطورة عند الكاتب ، إلا إذا درسنا جيداً خطوات سيره فى المراحل السابقة عليها . وهذه هى التى تهمنا فى دراستنا ، لأنها تتصل تاريخيًّا بالإطار الزمنى

لبحثنا ، كما أنها ترتبط موضوعيًا بتطور الاتجاه الواقعى بعامة فى القصة القصيرة . ففى ظل هذا الاتجاه نبت غرس « يوسف إدريس » ، ومن خلال تفاعله وتشابكه مع مدارسه تبلورت رؤيته المتميزة ، حتى أضبح فى اعتقادنا بمثابة القمة التى تبلور عندها الاتجاه الواقعى . فـ « يوسف إدريس » بالنسبة للاتجاه الواقعى من ناحية ، وبالنسبة لفن القصة القصيرة فيما بعد الحرب العالمية الثانية من ناحية أخرى . كائن حى موجود ومؤثر ! ولقد نبعت رؤية « يوسف إدريس » الجدلية الواقعية فى إطار تناقضات الواقع المصرى فيما بعد الحرب ، وفى ظل المدرسة الواقعية الاشتراكية فى الأدب والفن ، وإبان مرحلة التحول التى مر بها مجتمعنا وهو بسبيل تحقيق كل أهداف الثورة السياسية ، والاستشراف لمرحلة الثورة الاجتماعية التى بدأت أولى خطواتها فى يوليو ١٩٦١ . والتى نستطيع القول بأن قصص الواقعيين الانحيازيين من أمثال : « سعد مكاوى » و « عبد الرحمن الشرقاوى » و « أحمد رشدى صالح » و « على الدالى » و « محمد صدقى » و « لطفى الخولى » و « صلاح حافظ » و « إبراهيم عبد الحليم » و « محمد يسرى أحمد » ، ثم قصص « يوسف إدريس » فيما قبل ١٩٦١ قد أرهصت للثورة الاجتماعية ، وهيأت النفوس والأذهان لتقبلها ، وربما تكون قد ساهمت فى صياغة أهدافها . فن « يوسف إدريس » فى القصة القصيرة إذن استطاع أن يضيف بشكل أو بآخر إلى حركة الحياة فى مجتمعنا المصرى . لأنه جعل « الشعب » بمثابة نقطة الارتكاز التى يستند إليها ويعتمد عليها . لقد فطن منذ البداية إلى مادته الخام الثرية والخصبة التى أتاحت له الينبوع الذى رافقه طوال تلك المرحلة الفنية . فالشعب فى مخيلة « يوسف إدريس » هو الينبوع الملهم الذى عبر عنه فى قصصه القصيرة .

وكان الارتباط بهذا الينبوع فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ضرورة حتمية بالنسبة للجيل الحائر الذى ينتسب إليه « يوسف إدريس » . الجيل الذى تفتقت عنه الحرب ليجد الأحكام العرفية ، والإرهاب البشع المخيف ، وليواجه بجيوش الاحتلال ترتع فى أراضيه . وحينما ثار شباب هذا الجيل مطالباً بالجلاء الكامل والكفاح المسلح ، ووجه بالعنف والإرهاب والسجون وتكميم الأفواه وإطلاق العملاء . فلم يكن ثمة بد من أبناء هذا الجيل المخلصين من أن يبحثوا لأنفسهم عن سند قوى يذوبون فيه ، ويذوب هو فى فكرهم وفنهم وأدبهم ووجداناتهم ومشاعرهم . وكان هذا السند هو « الشعب » . وظل الشعب فى مسيرته المؤيدة لأبناء هذا الجيل حتى حقق له الحلم بثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ . آنذاك كان طبيعيًا أن تصادف النظرية التى ترتبط بالشعب هوى فى نفوس أبناء هذا الجيل ، لأنها تطالب بتخليص كل المضطهدين فى الأرض من براثن المستغلين الظالمين ، ولأنها تستهدف القضاء على كل أسباب الفقر والتعاسة ، ولأنها تمجد العاملين ، ولأنها تبغى عدلا ومساواة . واستجاب شباب هذا الجيل الحائر لتلك الدعوة ، وانضم للجماعة التى تعتنق هذه العقيدة ، وتأثر بأهدافها النضالية من أجل التحرر الوطنى ؛ (كنا جميعا نؤمن ، رغم اختلاف طرقنا ووسائلنا أن لنا رسالة واحدة نحن مبعوثو

العناية لتحقيقها ، إنقاذ بلادنا وتغيير مصير شعبنا تغييراً جذريًّا ، وإلى الأبد) (١) . هناك إذن رسالة على المستوى الوطنى والسياسى هى تغيير مصير « الشعب » ، « الينبوع » ، « الأم » ، تغييراً كليًّا شاملا إلى الأبد . وهناك أيضاً رسالة على المستوى الفنى والأدبى هى تصوير حياة هذا الشعب فى حركته ، والصدق والإخلاص فى تقديم صورة حياته بالشكل الفنى ، وبأسلوب الشعب ، وطريقة حكيه ، وتشبيهاته ؛ لاستبطان أعماقه وإظهار سجاياه : (إننا نريد من الكتاب أن يكونوا أولا رسلا وأن تكون لحياة كل منهم هدف ورسالة ، وبغير هذا لن يصلوا إلى أى مستوى ممتاز أو غير ممتاز . إن القصة ليست قيمة ، ولكن الإنسان والحب والحياة هى القيم ، والقصة تعبير عن قيمة وعن رسالة ، وما لم يكن إيمان الكاتب هو الممتاز فتعبيره سيظل دائماً عاجزاً وجامداً)(٢) .

وانطلاقاً من تحديد الهدف والرسالة أخذ « يوسف إدريس » يتأمل جيداً الآثار القصصية للكتاب ذوى الرسالة فى مصر وفى روسيا . واطلع على أدب « تشيخوف » و « مكسيم جوركى » و « دستويفسكى » ، وتمثل خبرتهم واعياً ، واستوعب تجاربهم ، وهضم قصصهم ، وتعرف إلى أسلوب كل منهم . ثم حاول أن يخرج من كل ذلك بتجربة قصصية تمتص غذاءها وتنهل عوامل تفردها وذاتيتها وخصوصيتها ن ذلك « الينبوع » وحده . وكانت حول الكاتب وبالقرب منه قصص « سعد مكاوى » و « عبد الرحمن الشرقاوى » و « عبد الرحمن الخميسى » و « صلاح حافظ » و « على الدالى » وغيرهم من الواقعيين الانحيازيين الذين عبروا عن واقع الطبقات المطحونة فى مجتمعنا بقصد تغيير هذا الواقع ، من خلال رؤية مادية موضوعية . وانعطفت نفس « يوسف إدريس » إلى أحد الكتاب الواقعيين الاعتقاديين العلميين ، هو « محمد يسرى أحمد » . وهو طبيب مثله ، كتب قصصاً قصيرة لكنها قليلة ، انحاز فيها انحيازاً إنسانيًّا كان فيها فناناً ينفذ ببصره إلى أعماق النفوس ، فيظهر دوافعها الخفية ، ويوضح ما تصدر عنه شخصياته من أفكار وإحساسات لا تعرف تلك الشخصيات ذاتها أنها تفكر فيها أو تحس بها .

وكان « محمد يسرى أحمد » فى قصصه « كلهم يموتون » و « قمم سوداء » و « شاطئ الغرباء » و « طابور خامس » و « حكم الإعدام » و « حياة النمل » و « عودة الأبطال » و « كاميليا » وغيرها يركز على كينونة الإنسان داخل بيئته المادية والاجتماعية والفكرية المتداخلة والمتشابكة ؛ وعلى محاولة الإنسان الخلاص من القيود التى تكبله ، وكان يربط بين الواقع والحلم ، ويحتفى بالحركة فى قصصه القليلة . ولعل هذه الخصائص هى التى جعلت « يوسف إدريس » يصطفيه من بين كتاب القصة القصيرة الواقعية ، ويرتاح لمنهجه وأسلوبه الفنى ، فيأخذ فى اقتناص مكانته واستراق دوره ، وتخطى فنه

(١) « العسكرى الأسود » - يوسف إدريس - دار المعرفة ١٩٦٢ - ص ٩ .

(٢) « المساء » - العدد ٥٥٧ - ١٩٥٨/٤/٢٣ - ص ٨ .

وتجاوزه بكثير جدًّا . وهو يعترف بدور « محمد يسرى أحمد » بالنسبة لاتجاهه نحو فن القصة القصيرة بالذات : (لقد كانت كتابة القصة هى سبب تعارفنا . ثم أهم أسباب صداقتنا الوطيدة بعد ذلك .. وكان ليسرى فى تلك العلاقة دور المعلم والموجه والصديق .. هو الذى عرفنى بعالم الفن الغامض الرهيب الرحيب ، هو الذى اكتشف لى نفسى وقدمنى إليها)(١).

ومنذ السنوات الأولى لإنتاج « يوسف إدريس » فى القصة القصيرة وهو واضح الاتجاه نحو الواقعية المرتبطة بالمجتمع . والملتزمة بالتعبير عنه فى صيرورته وفى حركته المتصلة التى لا تتوقف (إن الذى لا ينظر إلى المجتمع على أنه كائن حى لا يكف عن الحركة . ولا يكف عن التغيير والتطور لحظة واحدة هو مخرف كبير ، وأن اللغة والأدب والفن هى إفرازات متطورة للمجتمع المتطور ، لا تكف هى الأخرى عن التغير والتبدل مثلما يتغيرون و يتبدلون)(٢). معنى هذا أن « يوسف إدريس » لم يمر بالرحلة الرومانسية فى حياته الفنية . فقد تحدد اتجاهه نحو الواقعية وتبلور منذ البداية ، لأن الاتجاه الواقعى فى حد ذاته وقبيل أن يبدأ « يوسف إدريس » ممارسة الإبداع والخلق ، كان قد أصبح الاتجاه المأمول . وفى أوليات قصص « يوسف إدريس » القصيرة التى وجدناها له فى (روزاليوسف) ومجلة (القصة) — تظهر رؤية « يوسف إدريس » التى تؤمن بالترابط بين جزئيات الواقع المتناثرة . والتى تحاول اكتشاف القوانين التى تحكم تغير الواقع ، والتى تسعى للكشف عن الواقع الإنسانى فى حركته المستمرة . ولعل تفرد قصص « يوسف إدريس » القصيرة بهذه الرؤية منذ البداية هو الذى دفع النقاد إلى الانبهار والدهشة من قدرة هذا الكاتب على عدم التوانى عن أداء عمله الذى تعهد به ، وهو تصويره للمألوف العادى وجمع عناصره فى صورة يمكن أن تعيش بفضل صياغتها وصدقها . يقول « الدكتور شكرى عياد » عن هذه المرحلة فى قصص « يوسف إدريس » : (وكان يكتب ككاتب تام النضج ، وكانت قصصه تبهر لا بجدة الرؤية فيها فحسب ، بل بأنها كتبت فيما يبدو بلا أقل عناء ، وكأن كاتبها نشأ بين أسرة عجيبة من كتاب القصة القصيرة ، وتعلم منهم كيف يقص فى نفس الوقت الذى تعلم فيه نطق الحروف .. والحقيقة أن يوسف إدريس كان يبذل جهداً شديداً فى كتابة قصصه ، وكان يفكر تفكيراً عميقاً لا فى الهيكل العام للقصة فحسب ، بل فى الجملة والكلمة ، ولكنه عرف شيئين لا يعرفهما الكاتب عادة إلا بعد كثير من التجارب المرة : أن يصر على أداء رؤيته الخاصة إلى القارئ فلا يسمح للأصوات الدخيلة بتشويشها أثناء عملية الكتابة ، وأن يجعل الألفاظ هى المرحلة النهائية فى عملية الأداء ، هى الرموز الدقيقة التى منها يعيد القارئ تركيب الرسالة)(٣) .

---

(١) «الجمهورية»- العدد ٢٣٠٢- ١٩٦٠/٤/٩- ص ٨.

(٢) «الهدف»- العدد ٥- ١٩٥٦/٩/١- ص ٤٥ مقال «رأى فى الأدب».

(٣) «تجارب فى الأدب والنقد»- د. شكرى عياد- دار الكاتب العربى ١٩٦٧- ص ٢٥٦.

وربما يكون من بين الأسباب التى جعلت «يوسف إدريس» فى قصصه الواقعية القصيرة يتميز بهذه الرؤية الخاصة ، إن إدراكه للواقع الحيوى الموضوعى نبع من تصور للعالم له صفة الشمول والتكامل والتحرك ، وله مع ذلك طريقته فى التفكير والتفسير والنظر ؛ لا على أنه واقع مادى فحسب ، بل على أن الواقع كل متكامل . وهذه هى أبرز ملامح الواقعية الشمولية كما نراها .

وقد جعله هذا التصور لا ينحاز لطبقة محددة معينة من طبقات مجتمعنا المصرى . وإنما نظر إلى «الشعب» بكل طبقاته المطحونة اجتماعيًّا ، فانحاز إليه بكل ما يملك من مواهب وملكات وعواطف ، لأنه ينتسب إليه بالطبيعة والبيئة ، بالفكر والشعور والوجدان . لهذا تستوعب قصص «يوسف إدريس» نماذج بشرية تنتمى إلى قوى وفئات وطبقات متعددة . نجد لديه الفلاح البائس أو المناضل ، وعامل الماكينة ، وبائعة المخدرات ، والشاب المجند ، وبائع العرقسوس ، والحلاق الذكى الذى يعبر عن وجهة نظر فى الحياة والناس وكل شىء ، والأطفال لهم عالمهم فى قصص «يوسف إدريس» ، بل الحيوانات : الكلب الذى يثور على القيد الذى كبلوه به والسجن الذى احتجزوه فيه ، والقطة التى تناضل وتصارع فى سبيل البقاء ، والحانوتى ، وشرطى المرور ، ورجل المخابرات ؛ وفوق هذا كله نجد «الجماعة» بثقلها . شخصيات قصصه إذن لا تتكرر ، ونماذجه البشرية غير نمطية ، لأنه لا ينعزل عن أعماق الحياة وحركتها الحية وقسماتها المتنوعة . ولأنه يغوص فى التجربة الاجتماعية ، ويريد الكشف عن الواقع الاجتماعى بكل أبعاده ومتناقضاته .

وسلاح «يوسف إدريس» فى اكتشافه العميق لملامح المجتمع المصرى وقسماته الأصيلة وعى تام بما يحيط به يجعله على دراية كافية بكل ما يعتمل فى جوانب المجتمع ، ويقفه على حقيقة الصراع فيه ، ويمده بفهم سليم للواقع ، وهو ما يلزم الفنان لتحقيق وظيفة الفن الاجتماعية ؛ إذ يمكنه من المشاركة فى مشكلات عصره والمساهمة فى تقدم مجتمعه ، بالرؤية الصادقة الغنية ، وبالفعل التعبيرى الخلاق . وبهذا يستطيع أن يبصر المجتمع بحقيقة أوضاعه ، ويشحذ همته ، ويقوى آماله ، ويعينه بفنه على تحقيق أهدافه .. وعلى هذا نجد أن كل شخصية من شخصيات قصصه القصيرة تحمل فكرة متخفية تسعى بها سعياً حثيثاً إلى وجدان القارئ . لأن الكاتب لديه الكثير مما يريد أن يقوله . هو لا يكتب للكتابة ولا للتسلية ولا للعبث بوقت القارئ . ولكنه يكتب ليقول شيئاً لا يمكن أن يبلغ تأثيره المرغوب لو أنه قيل بغير فن . إنه يريد أن يدفع القارئ إلى تغيير واقعه وتحويله وتطويره والارتقاء به أو الثورة عليه . ولو أنه قال للقارئ ذلك صراحة لانصرف عنه ومل قراءته أو الاستماع إلى صوته الخفيض . فالكاتب يدخل إليه من الباب الطبيعى والمشروع . حين يقدم له نفسه أو أخاه أو ابن عمه أو قريته كلها . فالصول «فرحات» فى (جمهورية فرحات) ينقل فكرة تقدمية ، والطفل «فتحى» فى (رمضان) يوحى بوجهة نظر مادية ، والجماعة فى قصة (الطابور) تشير إلى فكرة ، والكلب فى (شىء يجنن) يقول

شيئاً جديداً وهكذا . إن الكاتب محمل بهموم كلها غير ذاتية . وإنما حمله إياها إحساسه بالمسئولية والتزامه إزاء مجتمعه وشعبه . وهو التزام نبع من وعيه وإحساسه ، وتبلور من خلال تجاربه .

وهو مع ذلك حريص غاية الحرص على ألا يشغله الجوهر عن الشكل ؛ فيغفل عنصر الفن فى سبيل الرسالة أو الهدف أو الالتزام ؛ وإنما تكشف قصصه القصيرة عن ترابط المضمون والشكل ترابطاً عضويًّا . فثمة لقاء حى بين البناء العضوى والمضمون الاجتماعى الإنسانى ، وبينهما وبين الحياة من حولهما . بمثل ما يلتقى فى قصصه القصيرة الواقع الخارجى كما أحسه ، بالفلسفة الداخلية كما تبلورت من خلال تجاربه ، بالرغبة فى الخروج للناس بحلول جديدة لمشاكل قديمة . هذه كلها تكون عالم يوسف إدريس الفنى فى القصة القصيرة . والوصول إلى هذا التوفيق فى عملية البناء بين المتناقضات من شأنه أن يخلق وحدة جديدة أو مركباً جديداً لا يقدر على صنعه إلا كاتب واقعى شمولى .

وباستكشاف هذا العالم الفنى المتشابك الذى خلقه « يوسف إدريس » فى قصصه القصيرة التى نشرها فى الصحف والمجلات ابتداء من ١٩٥٠ ، وانتهاء بها عند ١٩٦١ . نجد الفرد المسحوق اجتماعيًّا فى حلبة الصراع الطبقى المحتدم الذى لا يرحم ، كما نحس ذلك من خلال قراءتنا لقصص (شغلانة) و (نظرة) و (لحن الغروب) و (أرخص ليالى) و (المأتم) و (الكنز) . وفيها نجد المفارقات الاجتماعية ، والصراع بين القديم والجديد ، وصورة العلاقات الإنسانية المتغيرة ، وهو ما يلاحظ فى قصص مثل (الشهادة) و(ربع حوض) و(المكنة) و(الحالة الرابعة) و(محطة) . وفيه يقف الكاتب عند بعض نظم المجتمع وقيوده التى تقتل فى الإنسان حرارة العمل ، ورغبة الاستمرار ، وحب التقدم . بل إنها قد تقضى على حياته برمتها ، وتصور بعضاً من ذلك قصصه (على أسيوط) و (الوجه الآخر) و (الشخشيخة) وغيرها من القصص التى نحا فيها الكاتب نحو النقد الاجتماعى لمثل هذه الأوضاع ، مقدماً رؤية جديدة لهذا الواقع القديم . ولا يغفل عالم « يوسف إدريس » دور « الجماعة » وقيمته فى تغيير الواقع من أجل التقدم ومن أجل القضاء على كل أسباب تعاستها . فالجماعة فى شتى صورها ومختلف حركاتها وتعدد مسارب تأثيرها تحتل فى عالم « يوسف إدريس » موقعاً لا بأس به . منذ بدأت قصصه القصيرة تشق طريقها إلى الوجود : فى (المحجانة) و (الطابور) و (الناس) و (سره الباتع) و (حادثة شرف) . ثم هناك عالم الأطفال فى (لعبة البيت) و (المحفظة) و (آخر الدنيا) و (هـ . هى لعبة) و (صح ..) .

وقصة (جمهورية فرحات) تقف دليلا على أنه تجنب مزالق الواقعيين الانحيازيين . وهى تبحث فى ذهن أحد ممثلى السلطة (الصول فرحات) فى قسم من أقسام البوليس عن أحلامه وأمانيه بالنسبة لتغيير صور الواقع التى تمر أمامه كل يوم ، وهى تجسد أغلب صور الصراع الاجتماعى والطبقى ، وتفضح كل مخازى البنيان المادى والاقتصادى والاجتماعى ، ثم تضع بموضوعية رؤية هذا الإنسان للواقع الجديد الذى يجب أن يكون . فتأتى رؤيته شاملة واقعية تتناول نظام الحكم ، والنظام الاقتصادى ، والتركيب

الاجتماعي ، والدين والفن والأخلاق والفلسفة والتعليم . ولقد استند هذا المجتمع الجديد إلى أسس مغايرة تمام المغايرة للمجتمع القديم أو للمجتمع القائم . لأنه مجتمع اشتراكى لم يكن قائماً فى الواقع وإن كان ماثلا فى ذهن « الصول فرحات » وفى أحلام الكاتب التقدمى .

وعملية التغيير التى قدمتها القصة استهدفت مجتمع القرية ومجتمع المدينة معاً . والصول فرحات نفسه أصلا من الريف . نشأ فيه وتربى فى أحضانه ، ثم جاء ليعمل بالقاهرة . فقد عايش مشكلات المجتمع المصرى بقطاعيه المدنى والقروى . والكاتب هو الآخر مولود فى قرية (البيروم) بالشرقية (غسل وجهه من ماء الترعة ، وشرب الماء المقطر ، واشترك مع غلمان الفلاحين فى اللعب والحكايات والمغامرات ، وابتلع كل هذه التجربة الضخمة وتشربها فى كل لحظة من لحظات حياته)(١) ثم جاء إلى القاهرة ليتعلم الطب . وظل بها . ثم إن عملية التغيير هنا شاملة تستوعب كل شىء فى المجتمع ولا تهمل أى ركن من أركانه . فالكاتب ملتزم بوجهة نظر كلية فى دراسته للواقع وفى فنه الذى يسعى من ورائه إلى تغيير هذا الواقع .

وليس عجيباً أن نلمح تشابهاً كبيراً بين المجتمع « الفرحاتى » للصول المصرى ، وبين الـ « نيوهارمونى » لـ « روبرت أوين » المفكر الاشتراكى الإنجليزى . فليس ثمة اختلاف يذكر . اللهم إلا أن « أوين » كان يستهدف تغيير المجتمع الصناعى فى المدينة . لأنه المجتمع الذى يشهد عنفوانية النظام الرأسمالى ، واستغلاله البشع للعمال . فالاستبداد والظلم والقسوة لا تحس بوضوح إلا فى مثل المجتمعات الرأسمالية الصناعية داخل المدن الكبرى التى عاش فيها « روبرت أوين » . فضلا عن أن « أوين » ذاته بدأ حياته عاملا فى مصنع ، ثم أصبح رأسماليًّا كبيراً .. لكنه مع ذلك وقف بعناد ضد الرأسمالية والنظام الاقتصادى الرأسمالى ، وبدأ جديًّا وعمليًّا فى تشكيل مجتمعه الجديد الذى أعجب به « الصول فرحات » وراح يحتذيه . أما يوسف إدريس فإنه عمل على إعادة بناء المجتمع المصرى .

فيما عدا ذلك نجد اتفاقاً كبيراً بين جمهورية فرحات التى تصّورها ، وبين الـ « نيوهارمونى » . فـ « أوين » يرى أن أصحاب رأس المال هم الذين يقدرون على إعادة بناء المجتمع بما يحقق الاشتراكية بين الجميع . وقد يفسر لنا هذا كيف أنه بدأ بنفسه ، وأقام مصانعه أولا فى « نيولانارك » وفى « انديانا » ثم فى « ناوفو » بولاية (إلينوى) . وكذلك نرى أوين المصرى لا يفكر فى تحقيق حلمه إلا بعد أن أصبح رأسماليًّا .. وليس مصادفة أن أوين المصرى يشترى بإيراد المراكب مصنعاً للنسيج . وقد كان أوين الإنجليزى صاحب مصانع نسيج فى « نيولانارك » باسكتلنده . ثم إنه عندما هاجر إلى أمريكا اشترى قرية بولاية « أنديانا » تبلغ مساحتها ثلاثين ألف فدان وأقام عليها مصانعه . كذلك فإن أوين المصرى بنى مصانعه الجديدة على قطعة أرض مساحتها تزيد على عشرة آلاف فدان . وعند أوين الإنجليزى مساكن

---

(١) « الشعب » – العدد ١١١٩ – ١٩٥٩/٧/٨ – ص ١٠ مقال أحمد عباس صالح (مرحلة البعث فى الأدب العربى) .

خاصة أنيقة ومنظمة للعمال ، وعلى نفس النمط كانت مساكن أوين المصرى . وأوين الإنجليزى لا يستغل العامل ، ويعطيه أجره الذى يستحقه ، ويلغى نظام العقوبات المالية ، ولا يسمح بقطع يوميات العمال ، ويأمر بالاحتفاظ بأماكنهم والاستمرار فى صرف رواتبهم فى حالة توقف الإنتاج . وكذلك يفعل أوين المصرى ..

وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على فكرة «يوسف إدريس» التقدمية الاجتماعية ، وكيف أنه تأثر بالتجربة الواقعية العملية التى قام بها أحد أعلام الفكر الاشتراكى ، وحاول أن ينقل تلك التجربة لتطبيقها على الواقع المصرى حسبما تقتضيه الظروف الخاصة بهذا المجتمع . (بعد شهر واحد مصنع النسيج عمل مصنع قزاز .. والقزاز عمل مطاحن .. ومضارب رز .. وبعد كده اشى محالج واشى سكر .. واشى جاز .. واشى ورق .. واشى مكن .. واشى صلب .. المهم أنه جه يوم عليه امتلك فيه مصانع مصركلها .. وماعجبوش الحال الملخبط ده فراح لام المصانع وبناها على حتة تطلع ألف فدان .. لا .. ألف إيه ؟ .. هى الألف تنفع .. ييجى عشرة آلاف فدان خمستلاف منهم مصانع والخمستلاف التانية سكن فيها العمال .. مش سكن كلشنكان .. لا .. سكن .. بيت .. بجنينة ببلكونه .. وحاوى مما جميعه حتى فيه عشش الفراخ والأرانب ومش بس كده . كان ما يخدش من عرق العامل حاجة .. اشتغل بخمسة ياخد خمسة .. بعشرة بعشرة .. ما هو لا مؤاخذة فى دى الكلمة العامل لما ياخد اللى يقضيه .. يشتغل ويتفرعن فى الشغل .. واحنا شعب وارث الفرعنة أباً عن جد .. فبدل ما يطلع متر .. يطلع مترين .. وبدل جزمة .. جوز جزم مهوكده .. هات وخد .. اديني حقى وخد حقك .. انت راخر العامل أصبح حاجة تانية .. هدوم نضيفة أربعة وعشرين قيراط .. عفريته مكوية يروح بيها الشغل .. وييجى بعد الضهر يلبس بدلة الإيافة والطربوش النسر والجزمة الأجلسيه .. وقهاوى إيه وجناين إيه .. وكازينات إيه .. وأبهة إيه .. والناس بقوا حلوين وفرحانين ومبسوطين .. ولا قرف ولا بلاوى) (١) .

هذا هو المجتمع العمالى الجديد الذى لم يتطرق لكيفية إعادة بنائه وتشكيله كتاب القصه القصيرة الواقعية السابقين على «يوسف إدريس» ، والذين وقفوا إزاءه عند حد تصوير الصراع بين العامل وصاحب العمل ، أو بالاكتفاء بتصوير معاناة العامل ماديًّا نتيجة الاستغلال الواقع عليه من جانب أصحاب رءوس الأموال ، إنهم كانوا ينقدون أو يرفعون الشكوى نيابة عن العمال ، ولم يفكروا فى الحلول الجذرية ، ولم يضعوا تصوراً لما يجب أن تكون عليه حياة هذه الطبقة بالفعل . لكن فرحات يرسم لحياة المستقبل بالنسبة لهذه الطبقة . العلاقات الاجتماعية والإنسانية ونمطها . أدوات الإنتاج الجديدة ، وقد ألغى تماماً نظم العمل القديمة ووسائل الإنتاج القديمة ، وعلاقات الإنتاج القديمة .

---

(١) «جمهورية فرحات» - يوسف إدريس - الكتاب الذهبى «٤٤» - يناير ١٩٥٦ - ص ٢٤ .

وينظر أوين المصرى إلى الريف فيرسم له حياة عمل جماعية تعاونية تقدمية ، تقوم هى الأخرى على أدوات ووسائل ونظم وعلاقات وقيم وأفكار وواقع جديد ، أشبه بالمزارع التعاونية الجماعية وقرى التعاون التى دعا إليها «روبرت أوين» الإنجليزى . (وراحوا زرعينلك الصحرا دى كلها . . شوف بقى الرملة دى كلها لما تزرع ؟ ! الاكس يمشى فيها سبع تيام ما يحصلش آخرها . . وأهم من ده وده أن مافيش قولة حاجة اسمها توابيت . . محاريت . سواقى . . كلام فارغ من ده . . كله مكن . . الرى بمكن . . والدراس بمكن . . والسباخ بمكن . . وحتى كان فيه مكن يجمع القطن ويحش البرسيم . . والفلاح اللى عليه العمل . . مفيش قولة جلابية . . طاقية . . بشت . . أبصر إيه معرف إيه . . أبدا . . كله بدل . . بنطلونات كاكى لحد الركبة . . وبرانيط بيضة نضيفة وجزم بنعل دوبل ما يدوبش أبداً والفلاحين يسرحوا طابور . . يشتغلوا لغاية الضهر بس وبعدين يرجعوا طابور . . والنسوان كذلك . . بس دول فى غيط ودول فى غيط . . والبيوت كلها حجر . . ولمض جاز تبطل . . كله كهربا والسحب على صاحب الأرض . . وكل صف بيوت له ميز ياكلوا فيه ويرجعوا لبيوتهم يقيلوا وبعدين العصر طابور على المدرسة يقروا ويكتبوا ويعرفوا اللى لهم واللى عليهم) (١) .

التغيير الذى يستلزمه مجتمعنا ويشمل قطاعى الريف والمدينة ليس من أجل فرد معين أو طبقة بذاتها أو فئة من الفئات ، ولكنه لصالح الجماعة ككل . الجماعة فى الريف ، والجماعة فى المدينة . . هنا لا يكتفى الكاتب برصد الواقع الموجود بمساوئه وآلامه وتناقضاته ، وإنما يدفع إلى تغييره للأحسن ، للأمثل ، للأصلح ، للتقدم . وفى القصة محاولة للمزج بين الواقع المادى الموضوعى الموجود بالفعل ، والواقع الذى ينبغى أن يوجد بالتطلع والأمل . الواقع المر البائس كما هو واضح من التفاصيل والجزئيات والشخصيات الثانوية التى كانت تتتابع أمام الصول فرحات وتتخلل سرد القصة الجديدة ، حيث كان يفد إلى القسم بين الحين والحين متهمون وشاكون يقطعون سياق القصة الذى لا يلبث أن يستأنف . وقد تعمد الكاتب بوعى أن يعرض علينا عدة لوحات صغيرة من أخلاق المجتمع ، وما كان قد استشرى فيه من فساد وتفاهة وانحلال .

وهنا تظهر تجربة الالتقاء فى قصة يوسف إدريس القصيرة بين الواقع الموضوعى كما يحسه هو ، وبين محاولة البحث عن حلول جديدة لمشكلات الناس القديمة . فاللوحات الاجتماعية التى عرضها الكاتب كان لها دورها الإيجابى فى القصة . وهذا هو الذى جعل القارئ لا يشعر بأن ما تصوره الصول فرحات الكائن الاجتماعى التقدمى ، شىء متطرف أو مثالى أو يوتوبى . ولو كان الكاتب قد جعل كل همه أن يعرض علينا من خلال أحلام الصول فرحات مجتمعه المنشود ، منذ بداية القصة حتى نهايتها ، لأصبحت حلماً يوتوبيًّا لا أثر للواقع فيه ، أو أصبحت إغراقاً فى الوهم واللامعقولية . بيد أن المزج بين

(١) «جمهورية فرحات» - يوسف إدريس - الكتاب الذهبى «٤٤» - يناير ١٩٥٦ - ص ٢٥ .

الواقع بحذافيره ، وتناقضاته ، لإبراز الجوانب المنهارة فيه ، والعلاقات المتهرئة التى تسوده ، والفساد الأخلاقى به ، والمنافسة غير الشريفة ، وبين محاولات القضاء على هذا كله ، جعل القصة واقعية ، لا تناقض بين جزءيها ، (لأنها فى الواقع قصة واقعية بجزءيها ، وإن تكونت من خطين متوازيين : أحدهما خط البؤس الذى يكون واقع حياتنا ، والثانى خط الرغبة والأمل فى الخلاص من هذا البؤس وإن ظل هذا الخط حلماً . وإن يكن هذا الحلم قد كان هو الآخر جزءاً من واقع حياتنا)(١) .

ووجهة نظر الكاتب الشمولية هى التى جعلته لا يفصل بين الواقع وبين الحلم – وهو حلم يقظة ، واع ، له أساسه فى الواقع – على اعتبار أنه جزء من الواقع ، مرتبط به تماماً وليس منفصلا عنه أبداً ، فقد ولده الواقع ، ثم ما لبث هو أن يناقضه ويسعى للقضاء عليه . هناك إذن علاقة جدلية ديالكتيكية بين النقيضين . أدرك الكاتب وجودها فى الحياة ودورها وأهميتها . ولو أن الكاتب أتى بالحلم من أجل الحلم وحده ، كأمل يوتوبى لا أساس له فى الواقع المادى لتحولت القصة إلى عمل رومانسى مسرف فى الخيالية واللاواقعية . لكن الكاتب الشمولى فى قصته الواقعية الشمولية يعى التشابك والتضاد والترابط بين عناصر الواقع وخاماته ؛ وهو فى عمله الفنى يربط بينها ويحولها ويعيد تشكيلها إلى واقع واع . .

يضاف إلى هذا أن الحركة فى الواقع انسحبت على الحركة فى الحلم ، مما جعلته يعتمل بالحيوية والحرارة والتدفق واللاجمود . فالمجتمع الذى تخيله الصول فرحات مجتمع تسوده الحركة ، حركة العمال والفلاحين ، وحركة الحياة الجديدة فيه . والواقع الذى يدور أمام الصول فرحات ومن حوله واقع حى متحرك . عناصره كلها متدفقة نشطة متحاورة متصارعة ، يقظة ومتحفزة . فالواقع الحاضر الذى يعيشه الصول فرحات واقع فوار ، والمستقبل الذى يتطلع إليه أيضاً يتمثل بالتفاعل المؤثر والحركة الشاملة .

ويستعين الكاتب بأدوات ثلاثة لكى يهيىء لقصته القصيرة البناء الواقعى أولا ، والحركة المستمرة ثانياً ، والهدف التقدمى ثالثاً . .

أولاً : الوصف المكانى : وهو يفترق هنا عما كان عليه عند « يحيى حقى » أو « محمود طاهر لاشين » أو « محمد صدقى » أو « لطفى الخولى » أو « محمود السعدنى » . فقد قصد به فى قصصهم القصيرة إما الوصف فى حد ذاته أو تصوير البيئات الفقيرة بأزقتها وحواريها وبؤسها الذى هى فيه . بينما المكان هنا له دوره ومغزاه وأهميته . هو جزء من الواقع من غير شك ، لكنه متمم للشخصية ، ومطور للحدث ، وتختلط فيه هو الآخر عناصر الواقع المادى بعناصر الواقع المتخيل أو المأمول . إنه يلعب فى هذه القصة دوراً لا يستهان به . من الوصف المكانى ندرك نظرة الكاتب للماضى والحاضر ، وتفاعلهما معاً ، وكيف أنه من واقع العلاقة الجدلية بينهما ، ونتيجة لتناقضاتهما يبزغ المستقبل الجديد :

---

(١) « الشعب » – العدد ٣٣٤ – ١٩٥٧/٥/٨ – ص ٨ مقال د. لويس عوض (جمهورية فرحات بين المسرحية والأقصوصة) .

(ما كدت أدلف إلى القسم ومعى الحرس حتى أحسست بانقباض مفاجئ ، لم تكن تلك أول مرة أدخله ، ولكنها كانت المرة الأولى التى أرى القسم فيها فى الليل ، ولهذا شعرت حين تخطيت الباب أنى أدلف إلى خندق سفلى لا يمت إلى الحاضر ولا حتى إلى الماضى القريب . . جدران يكسوها حتى منتصفها سواد على هيئة طلاء وكآبة تكسو نصفها الثانى . . وبقع مبعثرة هنا وهناك لا تخفف السواد بقدر ما تظهر بشاعته . وأرض لزجة لا تدرى إن كانت من الأسفلت أم من الطين ، ورائحة . . رائحة لا تستطيع أن تحدد كنهها ، وإنما لابد أن تحس معها بغثيان . . وضوء باهت يأتى من مصابيح بالغة القدم عشش عليها الذباب وباض . . مصابيح معظم ضوئها محكوم عليه بالسجن المؤبد داخلها ، والقليل الذى يتسلل منها هارباً لا يبدد الظلام بقدر ما يحتمى به ويتستر ، وإن وقع على الأشياء والناس فإنما ليظهر كل ما بها من حزن وقبح وبشاعة)(١) .

يدخل بنا الكاتب منذ البداية وبوسيلة تصويره للمكان فى موضوع قصته دون مباشرة . بل إنه أراد أن يعطينا انطباعاً واحداً لأول وهلة ، وهو الانطباع الذى يترسب من معرفتنا للحياة المظلمة والوضع القاسى والآلام التى كان يعانى منها الناس والأشياء والموجودات . حتى إن قسم البوليس ذاته الذى يمثل العدالة فى بعض جوانبها مظلم عفن تتناقض بهالأشياء . . المكان يوحى بالكآبة والحزن . الجدران مطلية بالسواد . الأرض لزجة لا تدرى أمن الطين «رمز القدم والتخلف» أم من الأسفلت «رمز الجديد والحديث» . . والجو مشبع برائحة مقززة تدفع إلى الغثيان . . والضوء باهت يصدر من مصابيح عشش عليها الذباب ، كأنه هو الآخر حبيس المصابيح لا يقدر على النفاذ منها إلا بمشقة وصعوبة . . لكن الحاضر رغم سوداويته وكآبته وعفنه ، سوف يخرج من داخله «الجديد» . فالجدران رغم سوادها المظلم عليها «بقع بيضاء» ، والمصابيح مع كونها قديمة عشش عليها الذباب «ينفذ منها الضوء» . والبقع البيضاء ، والضوء المتسرب معاً فى تضاد مع الأشياء التى تحيط بهما ، ثم هما فى نفس الوقت قد انبثقا من أحشاء الواقع الذى يتناقضان معه . ثم إنهما قد اندلعا من أعماقه ليقوما بمهمة القضاء عليه وتغييره ، وليعملا على فضح عيوبه وسوءاته . فالبقع «لا تخفف السواد بقدر ما تظهر بشاعته» والضوء «إن وقع على الأشياء والناس فإنما ليظهر ما بها من حزن وقبح وبشاعة» . والبقع البيضاء ، والضوء الهارب ، يرمزان هنا بدقة إلى «الفكر التقدمى» والدعوات والآراء الاشتراكية التى كانت تظهر بين الفينة والفينة ، والتى كانت تنطلق من بين جنبات المجتمع الذى كان الماضى من ورائه يشحب ، والحاضر بالنسبة له شك ، والمستقبل ضباب . وكان الفكر التقدمى يجهد وسط الظلام والعفن والأرض اللزجة فى محاولة لتغيير الواقع المر . .

وهناك علاقة جدلية أخرى بين المسجون السياسى ، وهو الكاتب صاحب الفكرة التقدمية وبين ممثل

---

(١) «جمهورية فرحات» - يوسف إدريس - الكتاب الذهبى «٤٤» - يناير ١٩٥٦ - ص ٩ .

السلطة السياسية وهو « الصول فرحات » . فهو وإن كان إنساناً يحلم بمجتمع جديد يختلف تماماً عن المجتمع الحاضر الماثل أمام عينيه ، فإنه ينكر ذلك فى الحقيقة والواقع حفاظاً على مكانته ووجوده وموقعه ووظيفته وسلطته . فهو يحب التقدم وينادى به ويطالب بتحقيقه ، وهو يكره الواقع ويزدريه . لكنه يرهب فى نفس اللحظة هذا المسجون السياسى الذى قبض عليه وكل جريمته هى أنه يحلم بمجتمع كالذى حلم به الصول فرحات . (وكان الصول فرحات ينظر إلىّ ويقول كلماته الأخيرة وكأنه يفكر فى مشكلة أخرى . . وقال للعسكرى فجأة : – انت واقف بتعمل إيه يا جدع ؟ ! . . انت ما وراكشى شغل ؟ !

وقال العسكرى فى صوت متقطع :

– أصل . . الأ . . الأفندى . . أنا مستلمه . .

– مستلمه ؟ ! ليه ؟ !

– حرس عليه . .

واستدار إلىّ الصول فرحات وألقى علىّ نظرة ما رأيتها منه قبل الآن ، واستمر يحدجنى طويلا . ولاريب أنه لم يجدنى أصلح كى أكون قاتلا أو سارقاً أو خاطف طفل . ولست أدرى ما كان يعنيه حين قال فى بطء وشك كثير :

– آه . الأفندى ده . هو انت منهم ؟ !

فقلت وأنا أبتسم :

– من مين ؟ . . المهم . . الراجل أعلن إيه فى الإذاعة ؟ . .

واستمر ينظر إلىّ ثم قال بصوت تائه :

– آه . . والله ما نا فاكر . . يا شيخ فضك . . أهو كلام . . انت بتصدق ؟) [1] وهكذا تملص الصول فرحات ولم يكمل حديثه عندما عرف تهمة المسجون السياسى .

ثانياً : ومن أدوات الكاتب لإشاعة الحركة واستمرار إيقاعها ، ولإضفاء الجو الواقعى على هذه القصة ، استخدامه للشخصيات الثانوية غير الرئيسية . ووجودها عنده لا يزحم القصة لأنها عنصر أساسى فيها . وإذا كان « الصول فرحات » يبدو كما لو كان هو « البطل » ، فإن يوسف إدريس يعتبر أن هذه الشخصيات أيضاً ضرورية ، ولا يقل دورها عن دوره فى « الفكرة » الرئيسية . ومن ثم فإنه لا يستطيع أن يتخلى عن « الجماعة » ، وعن « الشعب » بكتله الجماهيرية . فهو مادته الخام والينبوع الذى يستمد منه موضوعه ، ثم هو الذى يتوجه إليه بموضوعه بعدئذ . ولا نجد الشخوص فى هذه القصة رغم كثرتهم ، توقف حركة القصة ونمو الحدث بها ، إذ الوحدة عنده تظل متوفرة ومتكاملة ، وما الشخوص

---

(١) « جمهورية فرحات » يوسف إدريس الكتاب الذهبى – ص ٢٧ .

هنا فى حركتهم إلا لإظهار الواقع المتحرك بكل تدفقه . ومن ناحية أخرى فإنها تساعد على الربط بين الفكرة الأساسية فى القصة وبين الواقع وحاجته إلى التغيير .

فبينما يتحدث الصول فرحات عن المجتمع التعاونى الجديد ، وعلى أنه ليس فى حاجة إلى بوليس ، لأن أسباب التنافر والصراع والمباغضة والتناحر ستتلاشى ، وأن لكل فرد فى المجتمع مكانه : الأطفال ، والعجزة ، إذ بسيل من المتسولين والعجزة يقتحم المكان (والتفت ناحية الباب فوجدته قد ازدحم بأربعة مخبرين أو خمسة طوال عراض أيضاً ويرتدون اللبد ، وقد أمسك كل منهم فى كل يد من يديه قبضة أطفال مشردين ، ومتسولين عجائز وكل منهم يجر ما فى يديه جرا وقد ربط جلباب الطفل فى جلباب الآخر . وكان المخبرون يبدون كالعمالقة الطوال ، والأطفال يبدون بجوارهم قصاراً صغاراً كالكتاكيت المذعورة ، وعبروا الفناء ، ووصل ركبهم إلى السور الخشبى وكذلك وصلت ضجتهم)[1] . فاستحضار هذه العناصر والجزئيات المبعثرة والربط بينها وبين الفكرة ، والواقع المنتظر ، مكن الكاتب من أن يحول الواقع العادى إلى واقع غنى رحب . فليس عبثاً هنا وجود هذه الشخصيات بالذات ، بنوعيتها تلك ؛ ليربط بينها كواقع وبين ما يجب أن يصنع من أجلهم . ومعروف أن روبرت أوين الذى تأثر به الكاتب فى رسمه للمجتمع التعاونى الجديد ؛ كان قد جمع الأطفال والمشردين وحثالة الرجال والنساء ، والسكيرين والسكيرات ، الذين كانوا يعيشون فى جو تشمئز منه النفوس ، وأراد تخليص هذه الجماعة مما عاشت فيه من بؤس سنين طويلة ، وليهذب من سلوكهم ، ويشذب ماعلق بهم من سوءات المجتمع والبيئة التى نشأوا فيها ، فعكف على تنظيم هذه الجماعة وترقية أحوالها ، ليجعل منها جماعة راقية نظيفة تتمتع بمستوى معيشى لائق . معنى هذا أن العناصر التى استخدمها الكاتب ليست دخيلة لا على الفكرة ولا على الواقع ولا على المكان والموقف . وكذلك الحال بالنسبة لداورية الليل ، وحجرة التليفون ، ووجود العساكر بها وهم يتضاحكون ويعبثون . كلها عناصر جعلت الواقع أكثر حركة وحيوية حتى لا يكون ثمة ثبات وجمود وتوقف .

ثالثاً : والحوار فى هذه القصة يعمل على خدمة الأهداف الثلاثة التى أوضحناها . وهو يعبر بالفعل عن الشخصية وليس عن الكاتب ، ويحدد طبقتها ، وآلامها ، ومشكلاتها ، وطبيعة علاقاتها بالآخرين . ثم له إشعاعه بالنسبة للفكرة :

(– يافندى . . . يا فندى . .

– مالك ؟ !

– ماماليش يا فندى . . واد ابن حرام حدف طوبة كسرت لوح القزاز بتاع بترينة الدكان . . لوح

(١) «جمهورية فرحات» يوسف إدريس – الكتاب الذهبى – ص ٢٥ .

القزاز اللى معرفشى اجيبه النهاردة . . بنور بلجيكى من الأصلى اللى قبل الحرب . . تلاتة متر فى تلاتة . . روح الله يخرب بيتك يا بعيد زى ما خربت بيتى .

– دكان ايه ؟
– بقالة المودة والإخاء فى الشارع العمومى .
– عارفها . . اللى عالناصية قدام الجاراج ؟
– أيوه . . الله يعمرك بيتك . . ربنا ما يوريك . .
– والبترينة نهين اللى كسرت . . اللى عالشارع والا التانية اللى ع الحارة . .
– الكبيرة يا فندى اللى ع الحارة . .
– تبقى مش تبعنا . . تبع بولاق . .
– إزاى يا بيه والبيت تبعكو . .
– الناحية اللى ع الحارة تبع بولاق .
– يا فندى اعمل معروف . . .
– قلتلك مش تبعنا . . روح قسم بولاق .
– ياف . . .
– روح . . جك ريح خماسينى . .) (١)

هذا الحوار رغم أنه يصور لنا جانباً من الروتين الجامد الذى يعوق مصالح الجماهير ويساعد على ضياع حقوقهم ، ورغم أنه كذلك يوضح نوعية العلاقة بين الشرطة والجماهير ، فإنه مع ذلك يسهم فى البناء العضوى للقصة ولمضمونها . فالبقالة اسمها (المودة والإخاء) وحلم الصول فرحات قائم على تصور نظام يحقق هذين المبدأين : المودة ، والإخاء . . كما أن هذه البقالة موجودة فى (الشارع الكبير) رمز للمجتمع كله ، بمعنى أن تحقيق المبدأين سيكون على نطاق المجتمع . وهذه البقالة أصاب زجاجها الطوب ، كرمز لأن فكرة التعاونية والاشتراكية على مستوى « الشارع الكبير » توجه إليها دائماً الطعنات والضربات ، وأخيراً فإن السلطة تقول : تبقى مش تبعنا ! !

هذا نموذج من القصة القصيرة التى توفرت فيها كل خصائص الواقعية الشمولية ، من حيث الشكل والمضمون ، ومن ناحية الفكرة التقدمية التى لم يتورط الكاتب فى عرضها مباشرة ، وإنما استطاع أن يعيش فى ذهن بطل قصته ، حتى تمكن من تقديم صورة قريبة جدًّا من أفكاره ، كذلك فى حرصه على أن يصور الواقع فى كليته وفى تعقده والتقاء أجزائه ، ثم فى تحمله مسئولية تبصير الجماهير بحقيقة الأوضاع

---

(١) « جمهورية فرحات » يوسف إدريس – الكتاب الذهبى – ص ٢٣ .

حولها ، ودفعها إلى تغيير واقعها ، مستخدماً فى ذلك عناصر فنية وخامات واقعية وأدوات تعبيرية جيدة .

ويكفى هذه القصة القصيرة أنها صورت الواقع الاجتماعى ، وأحلام الناس ، وتطلعهم إلى مرحلة جديدة أو ثورة جديدة تتسم بطابع اجتماعى واقتصادى عادل يخلصهم من التنافس والصراع الطبقى والفقر والبؤس والتشرد والاستغلال . وكيف أن هذا التطلع كان موجوداً حيًّا عند رجل البوليس . الذى كان يمثل القيد والرقابة على حرية الفكر والخلق والإبداع . كما كان قائماً عند جماعات من المثقفين اليساريين الذين اتهموا بسبب مناداتهم بتغيير الواقع وإعادة بناء المجتمع . ولما كان التاريخ الحقيقى لهذه القصة القصيرة هو ١٩٥٦ فإنها تدل دلالة قاطعة على دور هذا الفنان فى المجتمع ؛ فقد استشرف المجتمع الأمثل والنظام الأكثر تقدماً الذى يجب أن يكون : المجتمع الاشتراكى التعاونى الذى يتمكن من تحقيق التكافل الاجتماعى ، والذى تتوفر فيه فرص العمل ، وتتقارب فيه الدخول ، وتنعدم المنافسة غير الشريفة ، ويختفى الاستغلال البشع لرأس المال ، ويعيش فيه الناس عيشة جماعية تسودها الرفاهية والخير والعدل والمساواة . حيث يكون العمل فى هذا المجتمع هو المحك ، وهو معيار التقدير والاحترام ، إذ يكون «لكل حسب عمله» !

ويرتبط بوجهة نظر الكاتب الشمولية التى عبر عنها فى عالمه الفنى فكرته عن «الجماعة» كقوة ، كلمتها قاطعة ، إرادتها نافذة ، ثقلها النضالى لا يمكن النيل منه ، وأن أى فرد مهما كانت قوته أو ملكيته ؛ فإنه لا يمكن أن يقف بحال من الأحوال فى مواجهة رغبة الجماعة ومسيرتها ، ولن يتمكن أبداً من الحيلولة بينها وبين ما تريد ؛ فإن لها عقلها وفكرها وحركتها ووحدتها وأسلوبها . وتوفر هذه القدرات فى «الجماعة» يجعلها وحدها قادرة على تغيير الواقع ، وتحطيم القيود ، وكسر الحواجز المصطنعة التى قد تحول دون استمرارها فى مواصلة مسيرتها ، وما على الفرد – والحالة هذه – إلا أن يخضع لرغبة «الجماعة» ومشيئتها وإرادتها حتى ولو كانت مصالحه تتناقض مع مصالحها .

وتنقلنا قصة (الطابور) إلى الريف والصراع الكامن فى أعماقه بين المالكين الأفراد ، وغير المالكين من الجماعات ، وتشهدنا على محاولات الاستغلال التى تصدر عن أصحاب الثروة فى الريف . لا لشىء إلا لأنهم يملكون ، حتى وإن كان هذا الذى يملكون شيئاً لا يرجى من ورائه نفع . ففى هذه القصة القصيرة ، نرى المالك يسعى جاهداً فى محاولة جعل أرضه البور مصدراً لربح وفير ، عن طريق استغلاله الفلاحين الذين وجدوا فيها «أقرب مكان يفدون إليه مثقلين بالغلة والبلح والجبن ، ويعودون وقد خفت أحمالهم بالدمور ، والمرايا ، والسكاكين الخارجة لتوها من تحت يد الحداد» . لذا فإنه أراد أن يستخدمهم ويسخرهم أولا من أجل إخصاب أرضه . ولما لم يفلح هذا معهم ، أراد أن يؤجرها سوقاً يعقدونه كل يوم سبت ، وبهذا أيضاً يضمن عائداً ماديًّا كل أسبوع . غير أن كل محاولاته لتحدى

« الجماعة » واستخدام القوة والسلطة والعنف ، باءت بالفشل الذريع ، لأن الدافع أساساً دافع فردي ذاتي استغلالي بحت . ولأن الجماعة وإن كانت فعلا لا تملك شيئاً ماديًّا تتسلح به فى مواجهة هذا المالك التركي أو المملوكي ؛ فإن لديها قدرات وإمكانيات خاصة تفوق قدرته وقوته ؛ فبوحدة الهدف الجماعي وبتكتل « طابورها » ، وبإرادة التصميم الكامنة فى أعماقها ، استطاعت أن تتحدى الفرد وتسحقه مهما كانت قوته ، فهي وحدها صاحبة الكلمة الأولى والأخيرة ، بهذا كله استطاعت « الجماعة » أن تغير الواقع الذى فرض عليها تغييرا يتفق تماماً مع ما تستهدفه وتتطلع إليه وترغب فيه .

والكاتب هنا كان يريد أن يقول شيئاً ، وبالفعل تمكن بقدرته على التصوير الموجز والمركز ، ثم تحديد الهدف ، من أن يبعث فكرته دون شعور بتعمد أو بقصد مفضوح . لذلك فإنا نراه منذ البداية يشدنا إلى الواقع المادى الذى سنعيش فيه من غير إبهام : (تتشابه الأسواق فى الأرياف ولا تكاد تختلف ، فكل منها فضاء واسع يحده سور ، وله باب ، وعلى أرضه دكاكين بضاعة ذات رفوف فارغة قد لوحت أخشابها حرارة الشمس وليالى الشتاء ، ثم مصاطب مبعثرة مصنوعة من تبن يؤلف بينه طين . . . تتشابه الأسواق فى الأرياف إلا سوق السبت فى تلك الناحية ، فقد كان يتميز بظاهرة غريبة ، فسوره كله كان مصنوعاً من حدائد لها أطراف مدببة ما عدا جزءاً صغيراً منه لا يتجاوز المترين ، قد بنى من الدبش والأسمنت ، وأحكم بناؤه) (١) ، ويأخذ الكاتب فى تعليل هذا الشذوذ الذى يبدو فى بناء السور والذى ميزه عن بقية الأسواق ، ويروى ما يقوله الناس عنه وما يحكونه حوله من خرافات وأساطير . لكنه يرى أن الواقع المادى لم يعد يقبل إطلاقا تلك الخرافات والأوهام والخزعبلات التى ملأت أذهان القرويين القدامى منذ زمن بعيد ، فنحن لا نجد لهذه الأوهام مكاناً عند الكاتب . لا فى هذه القصة القصيرة وحدها ، ولكن فى كل قصصه بلا استثناء .

وهو يذهب إلى الاعتقاد بأن الأسباب فى تميز السوق لا تتصل بالجن والعفاريت ، ولا بأى سبب معنوى أو روحى آخر ، وإنما السبب مادى أولا وأخيراً ، فى صراع « الجماعة » مع « الفرد » حول مصلحة مادية واقتصادية معينة . ذلك أن أهل القرى الشرقية كان عليهم لكى يدخلوا من باب سور السوق أن يلفوا حول السور كله ، « فالمشايات التى تنحدر من قراهم كانت تلتقى عند الساقية القديمة فى مشاية واحدة ضيقة تنتهى عند نقطة فى السور الشرقى تقابل الباب فى السور الغربى » ، فاختصروا الطريق وكسروا خشبة من أخشاب السور وأصبح الأمر لا يكلفهم أكثر من المروق بين خشبتين ليصبحوا فى قلب السوق . وبمضى الوقت أصبحت المشاية الضيقة طريقاً معترفاً به من السوق وإليه ، وأصبحت الفجوة التى فى السوق باباً كأحسن ما يكون الباب . . . وعلى هذا النحو تحققت إرادة الجماعة ، لكن جن جنون الفرد ، ولم تأت محاولاته بنتيجة . لا الخفراء الذين استحضرهم ، ولا الأحجار ،

---

(١) « جمهورية فرحات » - يوسف إدريس - الكتاب الذهبى « ٤٤ » - يناير ١٩٥٦ ص ٢٨ .

ولا الحائط العالى الذى أغلق به الفجوة تماماً وجار على ما حولها . ورفضت الجماعة كذلك محاولات شركة الأسواق التى استولت على السوق بناء على مرسوم : (ومع أن الشركة قد أقامت بدلاً من الخشب سوراً من حديد كلما بلى جددته ، ومع أنها لم تركب رأسها كالصاحب القديم فتستأجر فتوات أو تقيم حيطانا ، بل استعانت بالمركز ، فجعل لها كل سبت كوكبة صغيرة من الخيالة تجوب السور رائحة غادية . . مع هذا إلا أنك إذا وقفت فى الصباح الباكر من أى سبت ، فسوف تجد المشاية تحفل بالطابور الذى لا تعرف كيف يبدأ ، ولكنك تراه ينتهى فى السوق من خلال السور . . . ودائماً ستجد هناك حديدة مكسورة)(١) .

لقد أثبتت الجماعة ولسوف تثبت على الدوام أنها قادرة على تغيير الواقع لمصلحتها هى ، ولأنها وحدها صاحبة المصلحة فى تغييره والثورة عليه ، إذا ما كان هذا الواقع فى غير صالحها بشكل أو بآخر . ومن ناحية أخرى فإن هذه القصة القصيرة تبرز « يوسف إدريس » كاتباً واقعيًّا تقدميًّا . يؤمن بالشعب وبالكتل الجماهيرية فى حركتها الصاعدة وحيويتها ، وبأن الواقع حافل بالمتناقضات والقوى المتصارعة ، وبأن كل حدث يقع فى الحياة له ما يبرره ماديًّا ، وله نتيجته المتصلة بسببه . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى استطاعت هذه القصة القصيرة أن تصور لنا واقع الحياة الجماعية فى ريفنا المصرى ، وأن تجسد لنا القوى الثورية فى أعماقه ، وإرادة التغيير التى تعتمل فى جوانبه . وهذا المعنى لم يستلفت نظر الكتاب الرومانسيين الذين لم يعيشوا فى الريف ولم يتفاعلوا بصدق مع قضاياه ، وتوهموا أن الريف ساكن سكون الأبدية ، هادئ هدوء الموتى فى المقابر ، صابر على الضيم صبر المشلول الذى لا حول له ولا قوة ؛ وأن الفلاحين قوم سذج سلبيون خوافون نائمون فى مذلة واستكانة ؛ وأنهم استمدوا ثباتهم وهدوءهم وسكونهم من الطبيعة ومن الحياة البسيطة التى يقنعون بها .

بيد أن الكتاب الواقعيين التقدميين – انحيازيين وشموليين – غيروا هذه الفكرة عن الريف التى قد تخدع القارئ الذى لا يعرف عن الريف شيئاً . لأنهم لم يفروا من الواقع كالرومانسيين ، بل إنهم فروا إلى أعماقه ، فاستطاعوا أن يغيروا معالم الأشياء العادية . إذ كانوا أكثر إخلاصاً لأداء واجبهم وتحمل المسئولية . فاكتشفت قصصهم القصيرة للريف المصرى أبعاداً جديدة وللفلاح المصرى قيماً وملامح وقضايا وتطلعات وقدرات جديدة .

والدليل على ذلك أن قصة (الهجانة) ترمز إلى انتفاضة الجماعة وثورتها على الظلم والاستبداد وإن طال مداه ؛ والظلم فى هذه القصة لا يقع من أحد أفراد الجماعة ولكنه وافد عليها من الخارج . فقد وفدت على القرية بلا سبب معروف فرقة « هجانة » ، قيدت حركة الناس ، وحدت من نشاط أهل القرية ، وعاملت الأهالى بكل غلظة وقسوة وجبروت . فأجمع الناس على كراهيتهم وأخذوا يدبرون

(١) «جمهورية فرحات» يوسف إدريس الكتاب الذهبى – ص ٣٣ .

الحيل للتخلص منهم (والناس فى صبرهم كالجمال ، تشهد وتسمع وتقاسى حتى تحين اللحظة وقد حانت) [١] . فالقرية لم تستسلم لطغيان الجبابرة القساة ، وإنما أذاقتهم من أمرهم عسراً ، حين اتفق كل من عبد السلام النجار ، والوردانى ، وعبد المجيد ، وصالح ، وأبو حمد ، كل منهم بسلاحه : بلطة ، بندقية ، شمروخ ، وبقية الرجال فوق سطح المنزل الذى يقيم فيه الهجانة . أما (مرسى أبو اسماعين) الشارب من لبن امه ، فإنه تسلل بمفرده إلى الغرفة التى ينام فيها الهجانة فى النهار وخرج حاملا بنادقهم . وبعدها خرج «الهجانة» فى الشارع يجرون ، لا يرتدون بدلهم أو أحذيتهم ، وليس فى أيديهم كرابيج ، إنما حفاة عراة ، وقد نكشت شعورهم السوداء الغامقة . وبهذا تغلبت الإرادة الجماعية على ظلم الأقلية المستبدة ، وانتصر الشعب فى النهاية وأطاح بالعتاة (وأوقد الناس المصابيح ، ورأوا النور فى الليل وقد اشتاقوا إلى النور ، وأذن المغرب والعشاء وامتلأ الجامع بالمصلين ، وانطلقت الضحكات لأتفه الأسباب ، وبلا أسباب ، ولعب الطلبة والتلامذة الكرة فى ضوء القمر ، وانتشرت مواكب الصغار تجوب القرية مهللة فرحانة وأحدهم يهتف بأغنية خارجة عن الهجانة والباقون يردون . .)[٢]

وتؤكد قصة (الناس) فكرة الكاتب عن «الجماعة» وعالمها الذى حفل به عالم «يوسف إدريس» الفنى ، وكيف أن الجماعة تفعل ، وتغير ، وتتحول ، وفق ما تراه مناسباً لها وضروريًّا بالنسبة لمصلحتها ومصيرها . وأنها ترفض على الدوام أى إملاء أو أية شروط مهما كانت . فقد رفضت «الجماعة» بادئ ذى بدء أن تتقبل رأى الشباب المثقف بالقرية عن أن شجرة «الطرفة» يجب ألا تحاط بهذه الهالة من التقديس والرهبة والخشية . الكبير والصغير ، الغنى والفقير ، كانوا جميعاً يقدسونها . لكن الشباب المثقف كفر بهذا الإيمان وأرشد الناس إلى التخلى عن هذه الخرافة . (وظللنا أعواماً كثيرة نحاول ونيأس ونفشل . وكالعادة لم يستمر جهادنا كثيراً ، فما لبثنا أن نفضنا أيدينا من الأمر وقد بدا أن ليس ثمة قوة تستطيع زلزلة إيمان الناس بالطرفة)[٣]. غير أن طالباً بكلية الزراعة أخذ عينة من «الطرفة» وذهب إلى أستاذ فى كليته ، وأجريت التجارب عليها ، وثبت أن هناك نسبة من كبريتات النحاس التى تصنع منها «القطرة» . وعاد الشباب إلى الناس يطلبون إليهم أن يستخدموا «الطرفة» فإن شيئاً من ضرر لا يكمن «ففى أوراقها قطرة» ؛ إلا أن «الجماعة» رفضت ولم يثن عزمها ، لأنها توحدت نحو هدف واحد ، وظلت مستمرة فى طريقها الجديد الذى ارتضته لنفسها (كل ما حدث أنه ، حين مرت أعوام كثيرة ، وعدنا إلى بلدنا موظفين وخبراء ومحترمين ، وجدنا أن شجرة الطرفة لم يعد لها ذلك التقديس القديم ، وأنها هزيلة شاحبة لم يعد حولها منتظرون ، ولا تخيف كما تخيف أم الغول . ووجدنا

---

(١) «المصرى» – العدد ٥٥٥٧ – ١٧/٥/١٩٥٣ – ص ١٠ .

(٢) نفس المصدر – ص ١٠ .

(٣) «الهدف» – العدد ١٣ – ١/٥/١٩٥٧ – ص ٦٠ .

الناس قد كفوا عن استعمال أوراقها فى علاج العيون . وحين كنا نسألهم عن السبب ونحن مذهولون ، كانوا يهزون رءوسهم ويقولون : سيبك يا شيخ . . القطرة برضك أنضف)[١].

فالجماعة كقوة لها خطرها وثقلها وتأثيرها . هى التى تحدد – وفى الوقت المناسب – ما ترغب فيه ، وما ترغب عنه . ما تقبل عليه ، وما تبتعد عنه . وذلك بعد اختيارها هى ، وإدراكها هى ، وتجربتها هى . كما أنها لا تتقهقر ولا تعود إلى الوراء . فهى إذا ما حددت شيئاً ،ارتضته ، وتقدمت نحوه إلى الأمام ، قلما ترجع إلى الخلف ، ونادراً ما تتحول عن طريقها الجديد المتطور . وهى فى ذلك ترفض أى إملاء يأتيها من الخارج ، أو أى تغيير يكون مفروضاً عليها وليس نابعاً من داخلها . وهكذا نجد انشغال عالم « يوسف إدريس » فى قصصه القصيرة بالجماعة ، مما يدل على إيمانه القوى بها ، ولكنه إيمان فيه تقديس وتسليم ورهبة ، كما فى (سره الباتع) !

والجماعة فى عالمه قد تتحرك ضد مصلحة الفرد ، فتدفعه إلى أن يسلك سلوكاً هى فى أعماقها لا تحبه ، وإن كانت تعتقد أنها على حق . وقد استطاع الكاتب أن يحمل إلينا هذا الانطباع فى أحسن قصة مصرية قصيرة صورت الريف والجماعة القروية (حادثة شرف) . وهذه القصة نشرت عام ١٩٥٨[٢]. مما يدل على سيطرة هذا العالم على قصص يوسف إدريس من ناحية ، وعلى تطور الفن عنده من ناحية أخرى .

والقصة ببساطة تتلخص فى حادث اختلقته الجماعة وابتكرته ، وتصورت إمكانية حدوثه ، بل توقعت ضرورة حدوثه بالفعل . إذ توهمت أن ثمة حادثاً أصاب شرف « فاطمة » الفتاة الجميلة فى العزبة ، من « غريب » الفتى اللعوب الذى يغازل الفتيات والنسوة ، والذى يتحدث كثيراً عن « فاطمة » لا لشىء إلا لأنه لم يخضعها لرغبته ، فقد أبت عليه وعصيت مطالبه ولم تلتفت إليه مطلقاً . وحاول مرة أن يقول لها « عواف » ، ففوجئت به إذ هى فى طريقها إلى حقل أخيها تحمل له الطعام ، وصرخت ، وعادت هاربة إلى الدار . وكانت رؤيتها وهى تجرى مذعورة كافية لأن تؤلف « الجماعة » حادث شرف ، وتجمع له عناصره من تصوراتها المسبقة . وإذا الخبر ينتشر بأن « غريب » ضبط مع « فاطمة » فى الحقل ، وأن الذى كانت الجماعة تتوقعه قد حدث . ويهرب « غريب » ويحزن « فرج » وتلتف العزبة بأسرها حول « فاطمة » : الأطفال والنساء والرجال ، ويأخذونها إلى « أم جورج » زوجة الناظر للتأكد من أن سوءًا لم يصبها . ثم تتضح الحقيقة التى لم يصدقها أحد : أن « فاطمة » شريفة لم يمسسها ضر . لكن مع ذلك يضرب « فرج » أخته ضرباً مبرحاً ، ويعذب « عبدون » ابنه « غريب » ، وتمنع « فاطمة » من العمل فى الحقل . ثم تعود الحياة بعد أسواق وأسواق إلى العزبة ، وتنسى الجماعة ما حدث . غير أن « فاطمة »

---

(١) نفس المصدر السابق – ص ٦٢ .

(٢) «صباح الخير» – العدد ١٣٥ – ١٩٥٨/٨/٧ – ص ٣١ .

تغيرت ،أو هكذا افترضت الجماعة أنها تغيرت ، لأنها تتصرف ليس كما كانت تتصرف : بجرأة لا خجل ولا حياء فيها .

فإذا كانت الحياة قد عادت سيرتها الأولى عند أهل العزبة ، وعاد « غريب » لحكاياته ، و « فرج » لعمله وبيته ، ثم ما لبثت « فاطمة » أن عادت هى الأخرى بعد حزن دام طويلا . فإن عودتها لم تكن طبيعية كما كانت . فقد تحول فيها شيء ما . هذا الشيء هو البراءة والطهر والنقاء ، الذى كان ينبع من تلقائية وطبيعية ، لأن « الجماعة » قد شكت فى وجود هذا ، وعندما حققت « الجماعة » ما أرادت ، كانت « فاطمة » هى الوحيدة التى تحولت ، لأن الجماعة تحدتها وأجبرتها على مالم تكن تحبه وترضاه . فالجماعة هى المسئولة عن سلوك الفرد وعن تصرفاته وهى التى تشكل طباعه ، وهى التى تقدر على تغييره وتحويله إذا أرادت ، وليس العكس أبداً . ويصور الكاتب طبيعة هذا التحول فى سلوك « فاطمة » بقوله .

(عادت فاطمة تنظر وتتحدث وتبتسم وتطير العقول وكل شيء فيها لم يتغير ، ولكن الناس كانوا يعجبون ، فلابد أن فاطمة قد اكتسبت شيئاً جديداً لم يكن لها ، أو أنها لابد فقدت شيئاً أصيلاً كان لها ، الشيء الذى كان يلون وقفتها ومشيتها وضحكتها ، الشيء الذى يجعلها تبدو ملكاً للجميع تحب الجميع ويحبها الجميع . . الشيء الذى يكسبها شفافية ونقاء والذى كان يجعلك تحس إذا ابتسمت أنها حقيقة تبتسم ، وإذا غضبت فإنها حقيقة غاضبة ، كانت قد فقدت براءتها ، وأصبحت تستطيع أن تنظر دون أن تنظر ، وتضحك دون أن تريد ، وتريد الشيء وتخفى رغبتها فيه . بل أصبحت تستطيع إذا ما لمحها « فرج » خارجة ذات يوم من دار صابحة الماشطة وأخذها إلى بيته وأغلق عليها باب القاعة ، وأمسكها من ضفائرها ، وشدد عليها ، وسألها عم كانت تفعله عند صابحة . . أصبحت تستطيع إذا ما حدث هذا أن تقول : كنت بقيس التوب . اوع كده . وتجذب نفسها وضفائرها من قبضته بعنف غريب ، وتقف فى الركن تعيد النظام إلى شعرها وتواجهه ، بعيون مشرعة ، حلوة ، لا تنخفض ، ولا تخجل . .)[1]. فى حين أن فاطمة لم تكن كذلك أبداً ، وإنما هذه الحادثة – حادثة الشرف بالنسبة إليها – هى التى جعلتها تتحول مثل هذا التحول ، وهى التى جعلتها تتصرف مع الجماعة بشكل غير طبيعى ، كله تكلف وافتعال ، غير نابع من أعماقها ، وهى غير مقتنعة بأصالته .

ولا تعد هذه القصة مثالا لاحتفال « يوسف إدريس » بالجماعة فحسب ، بل إنها تكاد تكون نموذجاً لقمة الفن فى القصة القصيرة عنده فى هذه المرحلة . ففيها حادثة مفردة جزئية ، تنمو وتتطور من خلال واقع معين ، يفرض عليها هذا النمو وذلك التطور بفاعلية وتناسب حتى النهاية . ويبدو التناسب فى توفيقه الدقيق بين حركة الجماعة وحركة الفرد ، بين رغبة الجماعة ورغبة الفرد . كذلك فإن التناسب

---

(١) « صباح الخير » – العدد ١٣٥ – ٧/٨/١٩٥٨ – ص ٣٥ .

واضح بين الوصف الخارجى للشخوص ، والوصف النفسى لبعضها الآخر ، بمثل ما نرى وقفته النفسية الشعورية إزاء شخصية «فاطمة» قبل أن تثير الجماعة حولها تلك الشائعة . وثمة تناسب تكنيكى بين عناصر القصة وجزئياتها وأساسياتها : بين الحدث ، والسرد ، والوصف ، والتحليل ، والحوار . ورغم أن القصة حافلة بعدد من الشخوص لا بأس به : «فاطمة» و «فرج» و «غريب» و «عبدون» و «عم ضرغام» و «أم جورج» ، وكل أهل العزبة ، إلا أنا لا نشعر بأن هناك زحمة . فهو لا يقدم لنا تاريخ كل شخصية على حدة ، وهو لا يقف بنا طويلا عند سبب تواجد الشخصية فى الموقف وما فعلته ؛ وينصرف بنا إلى همومها ومشاكلها ، مغفلاً الحدث الرئيسى فى القصة . ولكنه يتناول الحدث الفرد من خلال رؤية هذه الجماعة كلها وتأثيرها فيه وتأثرها به ، كل حسب علاقته بالحدث وبقدر موزون . يضاف إلى هذا أن القصة إن هى إلا «حياة» متدفقة لجماعة بعينها ، لها طابعها ، وتقاليدها ، وأفكارها ، وأخلاقياتها ، ونظرتها للناس والأمور والأحداث والأشياء . وأن قدرة الكاتب الفنية ، ووعيه الاجتماعى ، ونظرته الشمولية إلى واقع حياتنا فى الريف المصرى ، ساعدته على أن يعطينا صورة لهذا المجتمع فى موقع من مواقعه الجغرافية .

ولضمان إشاعة الحركة والجو الواقعى فى القصة توسل بوصف شخصية «فاطمة» وهى تتحرك ، منتخباً بعضاً من تصرفاتها وسلوكها فى حياتها العادية ، مركزاً على الأمور البسيطة جدًّا التى قد لا يلتفت إليها أحد . وقد تعمد الوقوف عند الأشياء المهملة التى لا تذكر عند وصف الشىء بالقبح أو بالجمال . وذلك لكى يظهر «فاطمة» كإنسانة طبيعية فى أفعالها وأقوالها وحركاتها ، حتى يتكشف بعدئذ تجنى الجماعة بعقلها الجمعى وفكرها الجمعى على الشىء الطبيعى فتحيله إلى شىء شاذ وغريب . وتوسل أيضاً بالوصف المكانى ، والاهتمام بعناصر الطبيعة الواقعية المحيطة بالحدث فى تطوره ، وبالحوار ، محاولا المزج بينه وبين السرد ، حتى بدا السرد وكأنه شعبى وبسيط لا تكلف فيه .

نلاحظ أنه يقدم لنا العزبة كلها فى لحظة حركة آنية ، حتى الطيور والحيوانات أصيبت بما أصيبت به القرية ، وانعكس عليها الحدث ، واشتركت فيه ؛ وهنا تكمن قدرة «يوسف إدريس» على الربط بين العناصر ، والتأليف بينها ، والتوفيق بين جزئياتها . وقد تبدى ذلك أيضاً فى التقاطه بعدسته الحساسة ، ودقة ملاحظته لبعض الجزئيات البسيطة التى شكلت إطاراً عامًّا يوحى بعودة الحياة الطبيعية إلى العزبة فى المساء بعد أن اطمأن الجميع إلى شرف فاطمة ، وكأن شيئاً عارضاً لم يزعج القرية .

وبقدر ما تتحدى الجماعة الفرد أو السلطة ، فإنها أيضاً لا تتعاطف إلا مع من تشعر أنه قادر على نفعها وأنه يعمل لمصلحتها دون استغلال لها بأية صورة من الصور . هى تقدر العاملين الذين تتمثل فيهم القيادة الحكيمة بكفاءة وتفوق لا باستعلاء وازدراء للجماعة . كما يظهر من التفاف أهل القرية فى قصة (المكنة) حول «الأسطى محمد» وحنوهم عليه وتقديرهم لمكانته ولنوع العمل والجهد الذى كان يقوم

به ويؤديه خدمة لهم ، ومن هنا شاركوه موقفه وابتعدوا عن الرأسمالى لأن العلاقة بينه وبينهم قائمة على الاستغلال المادى دونما إنسانية منه أو حب أو تعاطف أو مشاركة . فالجماعة أصبحت تنظر إلى « العمل » نظرة جديدة . هناك أيضاً نوع جديد من العلاقة بين العامل وبين ماكينته . إنه يعشقها عشقاً مفرطاً يفوق حبه لزوجته وولده . إنه يحنو عليها ويعطف على كل جزء منها . ومع أنه قد يعانى بسببها ، إذ فيها ما يفرح وبها ما يشقى ، فإن علاقته بها لا تتأثر . إنها مستمرة ومتصلة . . وفرق هنا بين نوعية هذه العلاقة ، وإبراز الكاتب لها ، وبين نوع العلاقات التى كان الرومانسيون يمجدونها فى قصصهم القصيرة . إنها علاقات عاطفية أو جنسية . والكاتب يؤمن بالعمل وأهميته فهو أثمن رأسمال . « الحانوتى » يؤدى عملا ، والأسطى محمد يؤدى عملا ، والبستانى فى ($\frac{1}{4}$ حوض) يؤدى عملا لا يستطيع أن يؤديه البورجوازى الكبير . والحلاق فى (الوجه الآخر) له وجهة نظر فى العمل كقيمة ورسالة مهما كان نوعه : (سيدنا أيوب كان صياداً . . وسيدنا عيسى كان نجاراً . . أنا اتعلمت كده . . كلنا كده . . أصول . . الواحد لازم يكون له صنعة ياكل منها عيش . . الا دى . . هى اللقمة اللى من غير تعب فكرك يبقى لها طعم . . . النبى عليه الصلاة والسلام قال : اعمل لدنياك . .واعمل . . يعنى اعملوا . . مش تهزروا . . لازم الواحد يتفهم الناس . . شفت ازاى)(١). وأحمد « الأعرج » فى قصة (أحمد المجلس البلدى)(٢) يتحرك ليعمل ، ويصارع القوى الخارجية ليعمل ، ويتحدى الضعف والعجز ليعمل ، إيماناً بالحياة المتحركة والتجدد والتطور.

إن « يوسف إدريس » الكاتب الواقعى صور مجتمعنا فى حركته ، ووقف عند دقائق حياته ، ولم يقف عند طبقة معينة لينحاز إليها ، فتتكرر شخوصه وموضوعاته وأحداث قصصه . وقصصه القصيرة تكشف عن إيمان بالتطور والتقدم ، بأن القوى المادية هى التى تتحكم فى حركة التاريخ ، وهى التى تؤدى إلى الصراع بين الأفراد والجماعات . كما أنها تناولت حياة الجماعة على اعتبار أن « الجماعة » قوة واقعية ، ينبغى الالتفات إليها وتجسيد مواقفها فى الأعمال الفنية ، لأنها تتحكم فى مسيرة الفرد والمجتمعات على حد سواء . وحظى الريف بعدد كبير من قصص الكاتب فى هذه المرحلة . فأبرز الجوانب الإيجابية فيه ، وجسد مآسيه الاجتماعية فى مواقف فنية اختار الكاتب مادتها من واقع الحياة فيه . ولم يكن الكاتب فى تصويره للمفارقات ، وللأوضاع التى يبغى تغييرها ، يعلى صوته الناقد ، أو يفصح عن رغبته فى التغيير والثورة بشكل علنى مفضوح ، وإنما عالج ذلك بشكل فنى . . فارتبط الشكل بالمضمون ، كما امتزجت الذات بالموضوع ، والتقى العالم المادى الخارجى ، بالعالم النفسى الداخلى . .

---

(١) « أليس كذلك » - يوسف إدريس - مركز كتب الشرق الأوسط - ١٩٥٧ - ص ٦٠ ، ص ٦٢ .

(٢) « الجمهورية » - العدد ٢٢٣٩ - ٦/٢/١٩٦٠ - ص ٤ .

وقصص «يوسف إدريس» القصيرة التى كتبها فى هذه المرحلة أثبتت قدرته على بنائها عضوياً . ولم تحل أفكاره ، كما لم تقف رسالته ، دون أن يكتمل بناء القصة القصيرة فى أدبه . ولعل مما يميز طريقته فى السرد ويعطيها مذاقاً خاصًا ، ذلك الأسلوب الذى استمده من طريقة الشعب فى الحكى والقص ورواية الحواديت والقصص الشعبية ، وهو يعتقد أن لشعبنا المصرى طريقته فى التعبير والتصوير ، فليس ثمة ما يجعلنا نهرع إلى الغرب أو الآداب الأخرى لنقلد أسلوبها . وما دمنا نؤمن بتراثنا وقيمنا الحضارية فلماذا لا يكون للقصة شكلها النابع من تربتنا وأرضنا . وقد عالج «يوسف إدريس» معظم موضوعاته ، وعرض أحداثه ، وقدم شخوصه ، بهذه الوسيلة . كما يبدو ذلك على سبيل المثال فى (الكنز) و(شغلانة) و(داود) وغيرها . وهو يحتفظ للقصة بالبداية الفنية التى لا تخرج عن الإطار العام لها . ليس هناك استطراد أو حشو أو تذييل . (آخر الدنيا – الشيخ شيخة – أحمد المجلس البلدى – أرخص ليالى – محطة – حادثة شرف) . وهو يصور الشخوص فى حركتهم كما هم فى الواقع : (المحفظة – داود – رمضان – هـ . هى لعبة) . ويعتمد على الحوار عنصراً أساسيًّا لإشاعة الحركة وإضفاء الملامح ، وهو حوار عامى لا ابتذال فيه : (جمهورية فرحات – الحالة الرابعة – لعبة البيت – محطة) .

ومن عناصر البناء الفنى فى قصص «يوسف إدريس» القصيرة ، وصف المكان ، على اعتبار أن له دوراً ومغزى وقيمة : (العسكرى الأسود – اليد الكبيرة – مشوار – الجرح – جمهورية فرحات) .

و«يوسف إدريس» من الكتاب الذين يستخدمون الجمل القصيرة . فهو لا يسعى إلى إطالة الجملة فى الوصف أو السرد ، وإنما يمثل ما تتدفق الجمل قصاراً إبان الحديث العادى ، نراه فى سرده ووصفه وبعض حواره لا يستخدم إلا الجمل القصيرة الدالة على الغرض والتى تؤدى المعنى المطلوب أو الوصف المراد أو الحركة المتدفقة(١) .

و«يوسف إدريس» فى لغة السرد يضمنها ألفاظاً وتعبيرات وأمثالاً عامية ، شأنه شأن الواقعيين عموماً عدا «محمود البدوى» و«سعد حامد» . فقد كانوا حريصين على أن يكون الحوار باللغة العامية على اختلاف فى درجة فنية هذه اللغة وشحناتها ودلالاتها . كما كانوا يعمدون إلى تطعيم السرد بالعامية ، ولم يتخلف «يوسف إدريس» عن السير فى هذا السبيل . وإن كنا نجده يكثر منه أحياناً . (احمد المجلس البلدى – أ . الأحرار – حادثة شرف) .

ومهما يكن من شىء فإن «يوسف إدريس» فى قصصه القصيرة التى كتبها حتى ١٩٦١ استطاع أن يصور مجتمعنا من خلال وجهة نظر شمولية ، وقد قدم لنا الواقع العادى فى ثوب قصة قصيرة فنية تامة النضج ، بعد أن أحاله إلى واقع مصقول . وكانت عملية إعادة تشكيل الواقع فى القصة القصيرة

(١) «انظر وصفه لصاحب القارب فى قصة (الجرح) – «الجمهورية» – العدد ١١٣٠ – ٢٤ يناير سنة ١٩٥٧ – ص ٣

تستهدف تغييره ، ودفع الجماهير للثورة عليه . والكاتب كان يؤمن برسالة تقدمية ، دعته إلى الارتباط بالينبوع والدفاع عنه ، وتصويره ، والعمل على تغيير واقعه وأسلوب حياته . فلم ينفصل عن هذا الينبوع لا فى نضاله السياسى ولا فى قصصه القصيرة . ومن ثم فإنا نعتبره بلورة للاتجاه الواقعى الذى أخذ عوده يشتد ويقوى عند الانطباعيين من أمثال « يحيى حقى » و « محمود البدوى » و « سعد حامد » و « عبد الرحمن فهمى » و « شكرى عياد » ، والانحيازيين من أمثال « سعد مكاوى » و « عبد الرحمن الشرقاوى » و « محمد صدقى » و « لطفى الخولى » و « محمود السعدنى » و« إبراهيم عبد الحليم » و « محمد يسرى أحمد » . فقد تفاعل مع ما قدمه هؤلاء ، وتشرب ما كتبه الواقعيون فى الأدب الروسى ، وغير الروسى أيضاً ، وانغمر فى الينبوع ، ثم صاغ رؤيته الواقعية الشمولية بعدئذ فى قصص قصيرة فنية .

الفصل الرابع ..

الاتجاه الفكرى

عند :

- توفيق الحكيم
- يوسف الشارونى
- مصطفى محمود
- محمد أبو المعاطى أبو النجا

الاتجاه الفكرى

يلاحظ الدارس لاتجاهات القصة المصرية القصيرة فى هذه الفترة، وجود عدد قليل من الكتاب، انفردوا فى قصصهم باتجاه معين، بدا هذا الاتجاه فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية غير متأثر كثيراً بما ساد القصة القصيرة وشغل فكر كتابها. نجد من بينهم من كان يمارس الكتابة قبل هذا التاريخ كـ «توفيق الحكيم»، لكن أغلبهم كانوا نتاج مرحلة ما بعد الحرب فكريًّا وأدبيًّا. فلم يكن «توفيق الحكيم» ابن تلك المرحلة ولا نبت اللحظة الحضارية، وإنما كان اتجاهه قد تبلور فيما قبل الحرب بسنوات طويلة. وقد ظهر اتجاهه الأدبى فيما كتبه من مسرحيات غلب عليها الطابع الذهنى والفلسفى. ومن ثم تأثرت قصصه القصيرة القليلة التى كتبها بهذا الاتجاه.

ورغم أن «**توفيق الحكيم**» كان أسبق هؤلاء إلى الكتابة عموما: فإنهم لم يتأثروا به فى اتجاهه الفكرى بقدر ما أعجبوا بطريقته فى الحوار. وإن كنا نلاحظ أن منهم من يقلل من استخدامه للحوار فى قصصه القصيرة، مثل «يوسف الشارونى» و «محمد أبو المعاطى أبو النجا». فى حين أن «ادوار الخراط» و «مصطفى محمود» لا تخلو قصة من قصصها من عنصر الحوار. لكن من حيث فنية القصة القصيرة، أو دورانها حول فكرة معينة، فإن أيًّا منهم لم يتأثر بـ «الحكيم» بالشكل الذى يجعلنا نقول إنه كان رائدهم فى هذا الاتجاه. فقد كانوا أكثر تطويراً لفنية القصة القصيرة من «توفيق الحكيم».

ويشترك هؤلاء الكتاب جميعا فى كونهم يهتدون فى قصصهم بنظريات عقلية فلسفية، ينظرون من خلالها إلى الحياة، وأقاموا قصصهم القصيرة على فكرات فلسفية كانت نتيجة ثقافتهم وقراءاتهم، مما جعل قصصهم لا تنبع من الواقع مباشرة، ومن خلال معايشتهم له واحتكاكهم به، بقدر ما هى نابعة من عقولهم وأفكارهم ومن النظريات الفلسفية التى يؤمنون بها. فالفكرة عندهم هى الأساس فى العمل الأدبى، وهى مدار القصة القصيرة، وما الشخوص والأحداث والمواقف إلا تعبيراً عن هذه الفكرة وأداة لتوصيلها إلى القارئ، وإذا كانت «الفكرة» ذهنية لها مضمونها الفلسفى فى قصص «توفيق الحكيم» و «يوسف الشارونى» و «ادوار الخراط»، فإنها ترتبط إلى حد ما بالواقع الاجتماعى عند «مصطفى محمود» و «محمد أبو المعاطى أبو النجا».

إنهم بذلك ليسوا رومانسيين، لأنهم أولا وقبل كل شىء يخاطبون العقل لا العاطفة، ويستندون إلى التفكير المنظم لا إلى الخيال المجنح والانفعال الغزير، ولم تدر موضوعات قصصهم حول الحب والعشق والجنس كمحاور أساسية، ولا حول «الأنا»، ولم تحتفل بالطبيعة ذلك الاحتفال المفرط.

وهم كذلك لم يكونوا تحليليين ، بمعنى أنهم لم يتعمقوا دراسة شخوصهم من الداخل ، ولم يضعوا فى اعتبارهم البحث والكشف عن البواعث والكوامن والدوافع الداخلية التى تتحكم فى سلوك الشخصية أو التى تفسر ظاهرة من الظواهر البشرية . وهم فى الأغلب ليسوا واقعيين بالمعنى الذى حددناه للواقعية : انطباعية كانت أو انحيازية أو شمولية ، لأن الواقع عندهم ليس هو الأرضية التى تنطلق منها فكراتهم ، ولأنهم لم ينظروا إليه فى حركته الكلية ، ولم يلتزموا به ، وإن كان ثمة واقع بشكل أو بآخر فإنما ليثبت فكرة ؛ لأن الفكرة هنا تسبق عملية الخلق والإبداع

يقول «توفيق الحكيم» : «البلاغة الحقيقية هى الفكرة النبيلة فى الثوب البسيط . . هى التواضع فى الزى والتسامى فى الفكر ؛ كذلك كان أسلوب الأنبياء فى حياتهم : انظروا إلى «محمد» و «عيسى» على الخصوص : بساطة فى الملبس وتواضع فى المظهر ، وسمو فى الشعور والتفكير) (١) . ويقول «يوسف الشارونى» : (أنا أبدأ بالفكرة أولا . . الفكرة تكون موجودة عندى . . ثم أبحث لها عن الحادثة أو الشخصية التى تناسبها . . دراساتى فى الفلسفة هى التى أثرت فى أن يكون لى هذا الاتجاه . . وكل عنصر قصصى لدى يخدم الفكرة الفلسفية أساساً . . أسماء الشخصيات ، وحتى وظائف الأشخاص تخدم الفكرة) (٢) ، كما يعترف «محمد أبو المعاطى أبو النجا» بأن (الجانب الفكرى يغلب على . . أتساءل عن الموت والعدم والوجود والله . . الكتابة عندى جزء من بحث الإنسان عن معنى الحياة والوجود . . أنا أحاول العثور على الأصول الأولى للمفاهيم الفكرية . . أنا أكتب القصة القصيرة لأنى أعتبر أن وجود الإنسان فى العالم عموماً سؤال كبير مطروح دائماً . . موضوعى وشغلى الشاغل وهوايتى التساؤل عن الحرية والنظام والوجود والعدم والحركة والسكون)(٣). وحرصهم على أن يكونوا مفكرين فى قصصهم جعلهم يطالبون بألا تكون ثمة قيود ضد حرية الفكر والخلق والإبداع ، وبألا يكون التزام بشىء . إذ يجب أن تترك لهم الفرصة ، وتفتح أمامهم الأبواب ، ويمهد لهم طريق التفكير والتعبير بالشكل الذى يريدون . يقول فى ذلك «توفيق الحكيم» (إن الفن هو الحرية ، حرية الفكر والشعور . ولا منبع له إلا فكر الفنان وقلبه ، وهما وحدهما الهاديان له . . إن الوعى الفردى هو روح الفن ، فإذا أردنا إبادة الفن واستئصاله من الأرض ، فلنقتل فيه ذلك الوعى الفردى)(٤). فهو يرى أن الفن الخالص لوجه الجمال الفنى هو الأرقى والأبقى ، وأن الإنسان الأعلى هو الذى يصون الجمال الفنى عن الاشتغال الأرضى فى أى صورة ، ويحتفظ فيه بمتعته الذهنية وثقافته الروحية . فالمسألة

---

(١) «زهرة العمر» - توفيق الحكيم - مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز - ص ١٦٨ .

(٢) من حديث خاص أجريته معه يوم الأربعاء ١٩٦٧/١٠/٤ .

(٣) من حديثة معى يوم الاثنين ١٩٦٩/٧/٢١ .

(٤) «تحت شمس الفكر» - توفيق الحكيم - مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز - ص ١٠٥ .

عند « الحكيم » وعند كتاب هذا الاتجاه أن يفكروا أولا وأن يصوغوا فكراتهم المجردة صياغة قصصية ثانياً ، ولا عليهم بعدئذ إن عبرت عن المجتمع أم لا ؟ فهمتها الجماهير القارئة أم لا ؟ صوروا بها الواقع أم لا ؟ ! .

و « توفيق الحكيم » فى قصصه القصيرة التى كتبها وهى قليلة لا يعنيه مطلقاً الواقع الاجتماعى بتفاعلاته وصراعاته وحياة الناس فيه ؛ وإنما الذى يهمه بالدرجة الأولى هو أن يعرض أفكاره عرضاً قصصيًّا . ومن هنا فإن قصصه القصيرة تقوم أول ما تقوم على فكرة مجردة . وتذهب إلى تدعيم هذه الفكرة فى ذهن القارئ وعقله . لذا فإنه أحياناً يبدأ القصة بالتمهيد لفكرته تمهيداً لا ينفصل عن خط سير القصة والموضوع الأساسى الذى يغلب عليها . كذلك فإنه لا يعنى بالتفصيلات والجزئيات . وكيف يتأتى له ذلك وهو يتخيل شخوصاً لا أساس لها فى الحياة الواقعية ، وأفكاراً لا علاقة لها بما يدور فى أذهان غالبية الناس ، وعقول الجماهير القارئة فى الأغلب الأعم . فهى أفكار وآراء لا تهمهم فى حياتهم العادية اليومية ، بقدر ما تهم الفنان أو المفكر الذى يقبع فى برجه العاجى يتأمل الكون ، ويبحث فيما وراء الطبيعة ، ويفلسف الموجودات وبالتالى فإنه يتصور وجود أشياء معينة ، يرسمها فى ذهنه ويديرها فى عقله ، وينتخب لها من خياله الشخوص والأحداث ، وبالحوار بعدئذ يتصل اللقاء بين هذه الأفكار وتلك الشخوص .

كذلك فإن قصصه القصيرة لا تحفل بالحدث اليومى فى حد ذاته ، ولا بالموقف الواقعى ، ولا تختار جزئية بسيطة من جزئيات حياة الإنسان العادى أو الشخصية الإنسانية ، وإنما مدار القصة أولا وأخيراً فكرة معينة أو رأى فلسفى تجريدى عن « التعادل » أو « القدر » أو « الخير » أو « الشر » أو « الموت » .

وتدور قصته (الشهيد) حول فكرة ضرورة تجاور الخير والشر فى الحياة والوجود الإنسانى ، لأن الحياة لا تستقيم بأحدهما دون الآخر . وهى جزء من نظريته التى سماها « التعادلية » . الخير والشر ، النور والظلمة ، الثواب والعقاب ، الجنة والنار ، المادة والروح ، الحركة والسكون ، لابد من أن يكون ثمة « تعادل » بين هذه المتناقضات ، ولابد من تواجدها لتستقيم الحياة وليحقق التوازن المنشود . ! وهو هنا يتصور « إبليس » ممثلا للشر ، وقد أراد أن يهتدى إلى الطريق المستقيم ويتوب إلى الله ، ويصبح من الطاهرين الأبرار ، التائبين ، المتدينين . ومن أجل هذا فإنه يتردد على ممثلى « الخير » أو الدين : فيذهب إلى قصر « البابا » وكيل المسيح ، وإلى حاخام اليهود ، ثم إلى شيخ الأزهر . يحاورهم ويحاورونه ، يجادلهم ويجادلونه . وتبين له فى النهاية أن كلا منهم يعبر عن وجهة نظر مصبوغة بصبغة المصلحة الخاصة . وانتهى به الأمر إلى الاستسلام وتحمل المصير المحتوم ، وضرورة القيام بواجبه ،

والمضي فى مهمته على الأرض ، لأن وجوده حتمى لكى يحدث « التعادل » و « التناسق » و « التوافق » المرجو فى الحياة الدنيا .

يقول له « البابا » : (إذا آمن إبليس ففيم إذن بعد اليوم مجد الكنيسة ؟ وما مصير الفاتيكان ومتاحفه وتحفه ومخلفاته الدينية الكبرى . كل شيء يفقد معناه وتذهب روعته وتولى مقاصده . ما معنى « يوم الحساب » إذا محى الشر من الأرض . وهل يحاسب أتباع الشيطان الذين تبعوه قبل إيمانه ، لم تمح سيئاتهم . . مادامت توبة إبليس قد قبلت ؟ . ثم ما مصير العالم وقد خلا من الشر ؟ . . هذه الحروب التى جعلت من أوربا المسيحية سيدة البشر ؟ . وهذه المنافسات الروحية والمنازعات الذهنية والمادية التى أوقد احتكاكها شرارة الفكر وضوء العلوم ؟ ! . . لا . . إن الأمر خطير . وليس من حق البابا أن يفصل فيه . . إن تحطيم الشر وفصله من الدنيا ، سيحدثان انفجاراً لن يدرك الذهن البشرى له مدى) . ويقول له « الحاخام » : (إذا عفا الله عن إبليس ومحى الشر من الأرض . . ففيم إذن التمييز بين شعب وشعب ؟ . . بنو إسرائيل شعب الله المختار . . لن يكون بعد اليوم مبرر لاختيارهم دون بقية الشعوب ولامتيازهم على بقية الأجناس . . حتى السيطرة المالية التى صارت إليهم منذ أجيال ستذهب عنهم . . بذهاب الشر عن النفوس . . وزوال الجشع وموت الطمع ، وفناء الأثرة والحرص والأنانية . . إيمان إبليس سيدك صرح التفوق اليهودى . . ويهدم مجد بنى إسرائيل) ويطرق شيخ الأزهر لحظة ثم يقول : (نية طيبة ولا ريب ! . لكن على الرغم من ذلك أصارحك أن اختصاصى هو إعلاء كلمة الإسلام ، والمحافظة على مجد الأزهر وأنه ليس من اختصاصى أن أضع يدى فى يدك)[1].

وهكذا فإن رجال الدين يمثلون فى تصور « توفيق الحكيم » أصحاب المصلحة الخاصة ؛ فإن كلا منهم يرد على « إبليس » من زاوية مصلحية بحتة حفاظاً على وجوده وبقائه من جهة ، ودفاعاً عن الدين الذى يمثله من جهة أخرى . غير أن الكاتب يريد أن يقول إن الحياة على وتيرة واحدة لا يكون فيها توازن على الإطلاق ، أو ما سماه هو « بالتعادلية » مذهبه فى الفن والحياة . حتى ولو كان هذا الشيء الوحيد هو « الخير » الذى يتمناه كل إنسان ويبتغيه . فالحياة بالخير والشر معاً . بالفضيلة والرزيلة متجاورتين . فوجود « الشر » إذن ضرورى حتى يكتمل تماسك البناء على الأرض ، وحتى يكون ثمة تناسق فى القوانين والنظم . « زوالك من الأرض يزيل الأركان ويزلزل الجدران ، ويضيع الملامح ويخلط القسمات ، ويمحو الألوان . . ويهدم السمات . . فلا معنى للفضيلة بغير وجود الرزيلة . . ولا للحق بغير الباطل . . ولا للطيب بغير الخبيث . . ولا للأبيض بغير الأسود . . ولا للنور بغير الظلام . . بل ولا للخير بغير الشر . . بل إن الناس لا يرون نور الله إلا من خلال ظلامك . . وجودك ضرورى فى

(١) «أخبار اليوم» - العدد ١١٣ - ١٩٤٧/١/٤ - ص ٩ .

الأرض ما بقيت الأرض مهبطاً لتلك الصفات العليا التى أسبغها الله على بنى الإنسان)[١]

معنى هذا أن الكاتب يناقش فكرة ذهنية مجردة ، اختار لها شخصية غير واقعية ليرمز بها إلى مايريد . واختلق لها حدثاً لا يقبل التصديق : « إبليس » يريد أن يتوب عن معاصيه . فيتجه إلى رجال الدين ، ويكون لكل منهم رأى أو موقف هو فى الحقيقة إسهام لبلورة « الفكرة » الأساسية . التى تنتهى إلى أن « الشر » فى الدنيا هو « الشهيد » الأوحد ، لأنه لا يرضى أن يكون كذلك . ولأن أعماقه غير ذلك ، وإنما وجد ليكون نقيضا للخير حتى يتم « التعادل » !

والقصة ذات بداية ووسط ونهاية ، على الطريقة التقليدية فى كتابة القصة . فهى تبدأ برغبة شخص مجهول المعالم فى البحث عمن يخلصه من الأدران التى علقت به ، واستعداده للطهر والنقاء . ثم تأتى محاولاته المتعددة ولقاءاته التى تنتهى باستسلامه وإذعانه وإطلاقه الصرخة الدامية : « إنى شهيد . . إنى شهيد » . لكنها مع ذلك تفتقد الحركة ، لأن الحدث فيها ليس واقعيًّا بالمعنى المعروف . وإنما هو فكرة تدور فى ذهن الكاتب ، ويناقشها بذهنية مجردة وبعقلانية لا صلة لها بالواقع المادى ، ولا بالمحسوسات والموجودات الفعلية .

وفى قصة (فى سنة مليون) يناقش قضية الموت والفناء وعلاقة العلم بهما ، وهل تستقيم الحياة وتدوم إذا خلت من عنصر « الموت » ، ثم دور العلم فى الحيلولة دون حدوث هذا الذى يسمى « فناء » و« موت » . وهو يتخيل مجتمعاً تطور فيه العلم تطوراً مذهلا . واستطاع فيه العلماء أن يقضوا على كل شىء بسبب موت الإنسان . وعاش الأفراد فى هذا المجتمع بلا أرواح ولكن بعقول وأفكار . فلا يوجد شىء حولهم يموت . وانقرضت من حولهم الحيوانات والنباتات والطيور والأسماك . ولم يبق للإنسان غير جوف الأرض يعيش فيه بمصانعه ومعامله . غذاؤه غازات كيميائية تستمد مواردها من عناصر الجو وأشعات الأجرام . فإذا هو رأس يفكر وأنف يستنشق به غذاء من الهواء . لم يعد هناك فرق بين إنسان وبحر وكوكب . . إنه مثلها خالد . ومثلها لا حاجة به إلى أن يعمل بيديه . بل إنه الآن شبه إله . . لايلد ولايولد ، يجهل الموت ويعرف الأبد . . ولا يدرك الأمس ولا الغد . . وفى هذا المجتمع زال اتصال القلوب وحل محله اتصال الأفكار . وانقرضت كلمة الحب بانقراض الميل الغريزى بين الذكر والأنثى بعد أن تولت المعامل أفراخ النسل . وهناك « لجنة من العقول المدربة » هى حكومة الكوكب التى تشرف على إدارة شئونه العامة وتنظيم أسباب الراحة للسكان . وفى هذا الكوكب اختفت الحروب ، وانقرض المرض ، ومحى الموت . فقد تغلب العلم عليه ، حتى لم يعد هناك قوم يموتون ، ولا قوم يولدون . فالعلم هو الذى يجهز بكتريا النسل الآدمى فى معامله ، إلى أن كف الناس عن الرغبة فى إنتاج بشر جديد ، فما من ضرورة تقضى بزيادة الناس ماداموا لا يموتون . لكن يزلزل أركان هذا

---

(١) «أخبار اليوم» العدد ١١٣ - ٤ / ١ / ١٩٤٧ - ص ٩ .

العالم . عالم المليون سنة بعد الميلاد – ظهور جمجمة آدمية ، أكدت للعلماء أن هناك « عدم » مادام هناك « وجود » . وأن ثمة قوة فى الكون أعظم من جميع القوى فى مقدورها أن تمنح الإنسان سعادة روحية . وتمر مئات الآلاف من السنين ، فيظهر « الموت » ، وبظهوره ظهر « الخوف » ثم غريزة المحافظة على النوع ، ورغبة الجنس ، وبدأ النوع يتفرع من جديد إلى ذكر وأنثى ، وظهر « الحب » ، ثم « الفن » و « الشعر » ، وعاد الشعراء ينشدون : (أيها الخالق الأزلى . . لك أنت وحدك الخلود والجبروت . . أما نحن فلا نريد أن نكون سوى بشر . . لنا جسم مرتو ، وقلب متقد ، وعقل متئد .)[1].

هذا العالم اليوتوبى الذى شغلنا به الحكيم فى قصته القصيرة قد ابتدعه الكاتب خصيصاً ليثبت فكرته عن « التعادل » أيضاً . فبالعلم وحده لا يعيش الناس ؛ وإلا أصبحوا هياكل لا روح فيها ولانبض لها . وإذا كان العقل هو الشىء الوحيد الذى له قيمة فى تكوينها ؛ فإنه غير كاف لإسعاد البشر . فبالعقل والوجدان ، وبالعلم والفن والأدب ، وبالماديات والمثاليات ، تكون الحياة السعيدة . وأن العالم اليوتوبى الذى تخيله « الحكيم » لم يستقم إلى الأبد ، لأنه افتقد « التعادل » بين : الحركة والجمود ، الوجود والعدم ، الحياة والموت ، البقاء والفناء ، الانقطاع والاستمرار ، الماضى والمستقبل ، الشباب والشيخوخة ، القدرة والعجز ، الصحة والمرض ، اليقظة والنوم ، البداية والنهاية . يضاف إلى هذا أن « توفيق الحكيم » أراد التأكيد على وجود قوى خارجية أو قوى إلَهية تتدخل فى أمر الإنسان ، وتقيد حريته . فالإنسان عاجز تجاه مصيره ، هذا المصير الذى تدفع إليه قوانين ونواميس ، لا تستطيع قدرة الإنسان أن تتخطاها .

ونلمح فى كل قصة من قصص « توفيق الحكيم » القصيرة تجاور هاتين الفكرتين معاً : الأولى فكرته عن « التعادل » والثانية : إيمانه بوجود « إله خفى » أو قوة إلَهية تتحكم فى تسيير الإنسان وتوجيه وتحديد مصيره . وأن هذه القوة الأكبر لها الدور الأعظم فى خلق التناقضات جنباً إلى جنب منذ بدء الخليقة : (وتكاثرت الذرية وتعددت « النسخ » وجاء قابيل فقتل هابيل ، وكانت الجريمة الأولى . . وعرف الشر على الأرض . . واختلطت الصور الجيدة بالرديئة . . كما اختلطت الفضيلة بالرذيلة . . وامتزجت النسخ الأصيلة بالدخيلة . . ولم يعد فى الإمكان فرز وريث آدم من وريث حواء . . ولا الكمال من النقصان . . ولا النور من النار . . ولا لمعة الحق من خدعة الشيطان . . امتزجت فى الآدمى الواحد كل عناصر الخير والشر والحسن والقبح والحقارة والسمو . . والتفاهة والعظم ، والعدل والظلم . . والعقل والطيش . . والضعف والبطش . . وكانت الدنيا !)[2].

---

(١) « أخبار اليوم » – العدد ١٤٧ – ١٩٤٧/٨/٢٣ – ص ٩ .

(٢) « أخبار اليوم » – العدد ٨٣ – ١٩٤٦/٦/٨ – ص ٧ .

ونجد الفكرتين تسيطران على قصة (أنا الموت) . وهى قائمة على الحوار والجدل ومقارعة الحجة بالحجة . وهو ينتقى لها شخصيتين تحمل كل منهما وجهة نظر متعارضة ، نظراً لاختلافهما فى الطباع والنشأة والطبقة ونوع الحياة . فتى لا تؤرقه المادة . يعيش على إرث كبير تركه له والده . مثقف ثقافة ذهنية واسعة . وحاصل على الماجستير فى الفلسفة من الجامعة . لكن ذهنه يشقيه . إذ يدفعه إلى التفكير الدائم فى جدوى حياته ، ومعناها ومصيرها والسر الدفين وراءها . وقد قاده هذا التفكير إلى الإقدام الفعلى على الانتحار . وتشاهده فتاة على النقيض ، ترمز إلى إرادة الحياة ، والواقع المادى الذى لاسبيل إلى تجاهله أو الانفصال عنه . وهذه الفتاة هى التى تقف ضد تنفيذه لفكرة الانتحار ، بعد ما أنقذته بالفعل من محاولته الأولى .

هنا أيضاً يقول « الحكيم » إن قدرتنا على فعل الشيء . . أى شيء . . حتى ولو كان خاصًّا بنا ويهمنا نحن فى المرتبة الأولى ، قاصرة عن أدائه ، لأن هناك قوة أكبر تتحكم فى خط سيرنا وفى تحديد مصيرنا . والموت نفسه ليس بإرادتنا وإنما هو مرتبط بهذه الإرادة الأقوى . فالفتى حاول الانتحار لكنه أنقذ ، وفى المرة الثانية والأخيرة بعد الاقتناع التام أنقذ أيضاً : (-كل ما فى الأمر أنى أريد الخروج من الحياة . . أريد أن أخرج منها ببساطة . . ماذا فى ذلك ؟ ! - إنك لم تدخل الحياة بإرادتك حتى تخرج منها بإرادتك)(١).

أما فكرته عن « التعادل » فإنها تظهر فى ربطه بين الفكر والواقع وفى ضرورة التقائهما ، إنه بالفكر وحده لا يعيش الإنسان . بل بالنظرية والتطبيق . بالاحتكاك بالعالم الموضوعى والناس ومعايشة الآخرين ، لامعايشة الفلسفات والنظريات . و« الحكيم » لا يأتى بهذه الفكرة لكى يذهب إلى شيء من الدعوة إلى ربط الفكر بالواقع ، بقدر ما نلاحظ أنه يضرب على نفس الوتر ، ويمسك بخيط مذهبه لينسج قصة تؤكد هذا المذهب وتدعمه فكريًّا على الأقل . وإذا كان فى قصة (الشهيد) قد ارتأى حتمية « التعادل » بين الخير والشر فإنه هنا يقول إن الحياة لا تستقيم إذا استندت إلى النظريات والأفكار المجردة . وأنها لاتقوم على الجد والصرامة والعبوس ، بل أيضاً إلى جانب الفكر « العمل » ، وإلى جانب الجد والصرامة والعبوس البساطة والتفاهة والضحك والإيناس والاستبشار . وإذا عاش الإنسان حياته بكل جوانبها المتعادلة لن يفكر فى الانتحار ، أما إذا اكتفى بالتفلسف والتجرد والتقوقع والبعد عن الواقع واعتزال الناس والأحياء ، فإنه لاشك هالك بشكل أو بآخر .

إلى جانب هاتين الفكرتين تقف بعض الأفكار الجانبية ، كمناقشة معنى الانتحار ، والدافع إليه ، والغرض منه . وكذلك معنى الحياة ، وسرها . والقصة مليئة بمثل هذه المناقشات والأفكار التى وردت فى حوار الفتى مع ضابط البوليس من ناحية ، وفى الحوار الذى دار بينه وبين الفتاة من ناحية أخرى .

---

(١) «أخبار اليوم» - العدد ٩٥ - ١٩٤٦/٨/٣١ - ص ٩ .

وهكذا يبدو « الحكيم » فى كل قصصه القصيرة : مفكراً يغلب عليه مذهبه « التعادلى » الذى حاول إثباته ؛ فاخترع مجموعة من الوقائع والأحداث الخيالية ، واختار لها شخصيات لا أساس لها فى الواقع ، وأدار على ألسنتها حواراً ذكيًّا تفوق فيه الحكيم إلى حد بعيد . لكن « الفكرة » التى تدور حولها قصصه واحدة تتكرر فى كل قصة . وهذا هو السر فى أن عدد قصص « توفيق الحكيم » القصيرة قليل إذا قيس بإنتاجه المسرحى . فلا يمكن للفكرة الواحدة أن ترتدى أثواباً لا نهاية لعددها .

وطغيان الفكرة الفلسفية المجردة فى قصص « توفيق الحكيم » جعله لا يحتفل كثيراً بعناصر القصة القصيرة ، وإن اهتم بالحوار بمثل ما اهتم به فى مسرحياته . فهو مركز غاية التركيز . ألفاظه منتخبة بعناية ودقة . وهو لا يكشف بطبيعة الحال عن الشخصية وأبعادها النفسية والاجتماعية ، ولا يساعد على نمو الحدث وتطوره حتى يبلغ الذروة ، فالفكرة عنده هى البديل للحدث وللشخصية وهى التى تنمو وتتطور فى إطارها الفلسفى . ورغم كونه يناقش قضايا فلسفية فى حواره ؛ فإنه بسيط معبر سهل سلس ، لا يغرب ولا يتفلسف ولا يتفاصح ، كما أنه لا يهبط بلغته لأن الموضوع يفرض أسلوبه .

* * *

وإذا كان « توفيق الحكيم » لم يضع فن القصة القصيرة فى دائرة اهتمامه ، للدرجة التى جعلته يكاد يتوقف عن كتابتها منذ أكثر من عشر سنوات ، وكأنما قد وجد حدوده وإمكانياته الإبداعية فى المسرح الذهنى ، فراح فى طريقه يبسط مذهبه ويعرض فلسفته بشكل منجم ، فإذا فى هذه المسرحية جانب منها ، وفى تلك جانب آخر وهكذا . إذا كان الأمر كذلك بالنسبة لتوفيق الحكيم ، فإنه يختلف عند « **يوسف الشارونى** » و « **ادوار الخراط** » . إذ أنهما لم يجدا متنفساً لأفكارهما إلا فى القصة القصيرة . حقيقة حظيت الدراسات الأدبية ببعض اهتمام يوسف الشارونى ، لكنها لم تشهد فكرة واضحة أو رؤية معينة ، وإنما شأنها شأن البحوث والدراسات عادة اعتمدت على القراءة والاطلاع والاستقصاء والتتبع ، ووضع الفروض ثم السعى من أجل الحصول على أدلة وبراهين ، حتى يخرج الباحث بنتيجة منطقية معقولة . كذلك فإن البحوث تتسم بالمباشرة والوضوح فى صياغة النتائج التى يتوصل إليها الباحث ، ولا تحتمل بأى شكل من الأشكال ألغازاً أو إيعازاً أوتضميناً أو رمزاً . فى حين أن الكاتب فى القصة القصيرة قد يرمز إلى ما لا يريد الإفصاح عنه .

ومن ثم فإن « يوسف الشارونى » قد اهتم بالقصة القصيرة اهتمام الكتاب المتخصصين فيها ، لأنها تعبر عن أزماته الفردية ، ولأنها تتحمل وجهة نظره التى لم يجد وسيلة لتجسيدها إلا فيها ، ولأنها أكثر الألوان الأدبية ذيوعاً وانتشاراً فى العصر الحديث .

ولعل من البواعث إلى هذا الاتجاه بعيد الحرب العالمية الثانية ، أن الشارونى وأمثاله رغب فى نوع من التفرد ، وقد شاهد الكتاب من حوله ينحون منحى واقعيًّا ، ويجعلون القضية الأرضية والمعايشة

اليومية محور قصصهم ، ويصورون الواقع أو ينقدونه بهدف تغييره . لكنه أراد – حذراً – الابتعاد عن النقد والمطالبة بالتغيير صراحة ، حتى لا يتهم بالتطرف . ويدخل معركة هو ليس على استعداد لاقتحامها أصلا . وبالتالى فإن تصوير الواقع بكل ما يعتمل فيه ، وبحركته الصاعدة ، والتركيز على الشخوص الإيجابيين ، والحركات الجماعية ، والأزمات التى تعانى منها الجماعة ، كلها موضوعات لم ترد فى تفكيره . وقد عرفنا أن هذه المحاور هى التى دارت فى فلكها القصة المصرية القصيرة بعد الحرب العالمية الثانية بصفة خاصة .

غير أن هذا الكاتب ومن سار على دربه لم يساير الركب ، وآثر أن يكون له طعمه الخاص ، ومنهجه الخاص فى التعبير . ساعدته على ذلك البيئة الخاصة التى عاش فيها ، فهو مسيحى عاش حياة الطبقة المتوسطة المسيحية فى مجتمعنا المصرى ، وأحاط علماً بكل ما يتصل بقيمها وعاداتها وتقاليدها . وقد ثقف نفسه بالثقافة الغربية ودرس الفلسفة وتعمق مذاهبها ، بل تخصص فيها . وهو فى كل هذا يشبه فى تاريخ القصة المصرية القصيرة الأخوين « عيسى عبيد » و« شحاته عبيد » . إذ نشآ فى أسرة مسيحية ، وألما بالثقافة الأوربية ، ودرسا الفلسفة ، وحاول كل منهما أن يطبق بعض النظريات الفلسفية فى قصصه القصيرة التى كتبها . وكانا آنذاك يمثلان الأقلية المسيحية فى مواجهة الأغلبية من كتاب القصة القصيرة . وقد دفعهما هذا الإحساس إلى أن يناديا بفكرة لم تكن شائعة حينذاك ، وهى ما سموه مذهب « الحقائق » . فكان ذلك بمثابة المبادرة منهما فى اقتحام ميدان لم يكن قد سبقهما إلى اقتحامه أحد ، إذ حاولا تجربة جديدة رغم ما بها من قصور ، إلا أنها طبعت قصصهما القصيرة بشىء من الخصوصية .

نفس الظاهرة تتكرر عند « يوسف الشارونى » ، مع اختلاف فى الظروف والملابسات والمناخ الفكرى والثقافى ، ومع الفارق الكبير فى درجة الوعى الفكرى والفنى . فقد تميزت قصصه القصيرة بأنها تعد خطوة متقدمة من حيث التجديد فى بناء القصة القصيرة وشكلها الفنى ، بأسلوب أتاح لها شيئاً من الانفلات مما كانت القصة المصرية القصيرة تأخذ نفسها به شكلا ومضموناً منذ عام ١٩٢٥ حتى ١٩٤٥ على وجه الخصوص . هذا العام الذى يعتبر عند بعض النقاد الغربيين ذروة ما يسمى « بالمغامرة الأخلاقية »(١) . إذ كان « سارتر » و« كامى » و« سيمون دى بوفوار » قد أوجدوا صيغاً قاسية لكل ما هيأته الأعوام السابقة على نهاية النصف الأول من القرن العشرين . إن تطلب المصير ومعناه قد حولها « سارتر » إلى مذهب ، ومع « انتيجون » انوى ، و« ذباب » سارتر و« غريب » كامى ، تفجرت حرية الإنسان ومسئوليته فى عالم عبثى . وأصبح الإنسان لديهم مسئولا فى حضن حياة عبثية . وترددت فى كتابات « كافكا » نغمات سوداوية حزينة قاتمة ، تصيح بأن الحياة إن هى إلا

(١) « الاتجاهات الأدبية فى القرن العشرين » – ترجمة جورج طرابيشى – منشورات عويدات – بيروت ١٩٦٥ . ص ١١١

مأساة كبرى ، وأن الإنسان فى هذه الحياة ليس إلا سجيناً داخل جدران عالية ، عليه أن يبكى فيه حتى يموت ميتة الكلاب . فقد ولد الإنسان ليبكى .

لقد استوعب « يوسف الشارونى » آثار هؤلاء الكتاب حتى آخر المراحل التى مر بها فكرهم وأدبهم تطور « البيركامى » فى فلسفته ، وقد بدأ يدعو الإنسان إلى موقف إيجابى ، وإلى تدريب نفسه على التمرد والسمو والثورة على المصير المؤلم الذى يلقاه الفرد فى هذا العالم . على الإنسان أن يعارض لا مبالاة العالم بكرمه : « لقد قررت أن أقف إلى جانب الضحايا ، فى كل مناسبة ، كى أحد من الخسائر » . كذلك تطور « سارتر » نحو الإيجابية فى فلسفته وبخاصة بعد الحرب العالمية الثانية . وقد أعلن أن الإنسان يظلم الإنسان وأنه لكى يعيش الإنسان فى هذا العالم بعمق ، يجب أن يقاوم الظلم ، ويقضى على كثير من الأسباب التى تشوه الحياة الإنسانية . وتتبدى هذه الإيجابية فى قوله إن على الإنسان أن يبدى إرادته فى أن (يحنى إرادة الآلهة ، فى أن يتغلب على قدر المصير الذى لا يمكن التغلب عليه) (١) .

ونتيجة طبيعية للاطلاع على الفلسفة الوجودية كما تبلورت فى كتابات « كامى » و « سارتر » و « سيمون دى بوفوار » وغيرهم نجد أن القصة القصيرة عند « يوسف الشارونى » قد تأثرت إلى حد كبير بآرائه فى الحياة والوجود . فـ « يوسف الشارونى » تسيطر عليه فكرة « الخلاص » ومصير الإنسان الفرد فى هذا العالم المعقد المتشابك . فالإنسان فى نظره يعيش وسط كابوس دائم ومتصل ومخيف . « يدركه الخوف » بين كل لحظة وأخرى ، ويسيطر عليه القلق والاضطراب ، وتطارده فكرة « كيف الخلاص » من الخوف ومن الزحام ومن الاختناق (٢) . أما « ادوار الخراط » وهو يمثل نفس الاتجاه ؛ فإن قصصه تكشف عن رؤية تشاؤمية عبثية ، تذهب إلى ثمة طلاقاً أبديًّا بين الإنسان وحياته ؛ فالإنسان غريب فى عالم حرم على حين غرة من الأوهام والأضواء . إنه يعيش فى نهار مظلم وليل أشد إظلاماً وغروب أكثر قتامة . إن الإحساس بالغربة عما يحيط بالإنسان ، وبعدائه له ، هو منطلق « إدوار الخراط » فى كل قصصه القصيرة بلا استثناء . إنه يريد أن يظهر تلك المسافة الموجودة بين صبوات الإنسان وبين الشرط الذى يعيش فيه . إنه يرى كما يرى « البيركامى » فى (أسطورة سيزيف) : وراء كل جمال شىء مالا إنسانى ، وكأن (عداء العالم البدائى يصعد إلينا من جديد ، من خلال الأزمات السحيقة) (٣) .

« الفرد فى أزمة » خلقها وعقدها العالم المحيط به ، والأحداث التى تجرى من حوله ؛ وهو إبان هذه اللحظة الزمنية المأزومة لا يجد لنفسه مهرباً . هذه هى القضية التى عبرت عنها قصص « يوسف

---

(١) « الاتجاهات الأدبية فى القرن العشرين » – ص ٨٦ .

(٢) مجلة « المجلة » – عدد يونيو ١٩٧٠ – مقال « يوسف الشارونى . . فى الزحام » – سيد حامد النساج .

(٣) « الاتجاهات الأدبية فى القرن العشرين » البيريس – ترجمة جورج طرابيشى – ١٩٦٥ – ص ٨٣ .

الشاروني » و « إدوار الخراط » وغيرهما . وهذه الأزمة ساعدت على تكوينها قوى خارجة عن ذاته وإرادته ، فرضت عليه قيوداً وحواجز وأقامت حوله حوائط مرتفعة لا يستطيع إلا أن يهيم فى ظلماتها كالأعمى . إنه محاصر ، مهدد ، الأشياء من حوله تتصارع ، والعناصر تتخبط ، والطرق مسدودة ، والأبواب مغلقة ، والأشجار تجف فيها السيقان والأوراق والجذور ، والظلمة تعم ، والناس يسيرون متخبطين وكأنهم أشباح فى حلم آخر الليل . ونستطيع أن نتعرف إلى نوعية هذا الفرد الباحث عن خلاصه من قصة (العشاق الخمسة) لـ « يوسف الشاروني » . إنه الإنسان المثقف ابن الطبقة المتوسطة الذى يعيش فى منتصف القرن العشرين ، والذى حاول ما استطاع أن يتعرف إلى زعماء الفن والفكر فى العالم ، والذى يصل إليه ضجيج الحضارة الأوربية فى عقر داره ، ويسمع عن اختراع القنبلة الذرية ، وانتشار الأدوية المهدئة للأعصاب ، وهو يعانى من القلق والإحساس بالضياع وفقدان الأمل (ذلك أنه فى منتصف القرن العشرين بعد الميلاد ، كان يعيش فى مصر جيل من الشباب ، شاهدوا الماضى ينطفئ وراءهم ، وشاهدوا المستقبل لغيرهم ، ولم تستطع أقدامهم أن تثبت فى الحاضر . . وكان هذا الجيل يقرأ الأدب على ضوء مصابيح بترولية ، ويتابع دراساته وهو يستمع إلى ضجيج المذياع فى أقرب مقهى . . وكانوا يبحثون عبثاً عن الفرج ، فمن حولهم تنتشر الأوبئة والأوجاع ، كما كان يشقيهم قلق وحرمان ، وهم يكافحون فى بطولة حتى تتحطم أعصابهم وتمزق الوحدة أحشاءهم ، فيفقدوا الثقة فى أنفسهم وفى العالم) (١) .

« يوسف الشاروني » يحدد الإطار الزمنى الذى ستدور فى أجوائه قصصه ، إنه منتصف القرن العشرين ، حيث تتزاحم أحداث العالم فى صخب وصراع ودمار ، فتحدث تأثيرها على كل المستويات وفى كل بلدان العالم . وهو أيضا يعين النماذج التى ستكون أبطالا لقصصه . إنهم من الشباب (شباب الجيل ينتشرون فى مدن مصر ، ما بين المقاهى يقتلون الوقت وبين الطرقات الكبيرة يتسكعون وراء الفتيات ، وقد ربط بينهم إحساس بالشقاء والفزع ، وتأرجح ما بين اليأس الكبير والأمل الأكبر . . وكان الشيب يدب فى أفواههم والشيخوخة تشيع فى أرواحهم وهم لا يزالون فى شرخ الشباب) (٢) . إن عيناته يجمعها جيل واحد ، ورعب واحد ، وأمل واحد ، ويضمها كذلك شخص واحد .

من هذا الجيل بذاته سنجد شخصية بطل (دفاع منتصف الليل) الذى يشعر أن وجوده فى حد ذاته تهمة كبيرة عليه أن يدافع عنها ، ومنه كان « مؤمن عبد السلام » الباحث عن مأمن ومستقر ومأوى له فى قصة (سياحة البطل) ومنه خرج « محمود » فى (القيظ) الشاب المثقف ، وهذه الصفة لعنة كافية فى المرحلة الحضارية التى تتفاعل فيها أفكار الشخوص . ومن هذا الجيل أيضاً كان « سيد أفندى » فى

---

(١) ، (٢) « العشاق الخمسة » يوسف الشاروني – ١٩٥٤ – ٦ ، ٨ .

(سرقة فى الطابق السادس) ، وإليه ينتسب «محمود أفندى عجور» فى (الطريق) و«محجوب» فى (المعدم الثامن) . وفى رحاب هذا الجيل عاش «زيطة» فى (زيطة صانع العاهات) و«عباس الحلو» فى (مصرع عباس الحلو) وإن لم يكونا مثقفين . والواقع أن «يوسف الشارونى» مدين لـ «نجيب محفوظ» إذ هداه إلى نماذج قصصية حفلت بها رواية (زقاق المدق) ، ولم تصادف «الشارونى» فى حياته وتجاربه العملية ، وإن كانت قد أسعفته فى التدليل على فكرة بعينها . فـ «الشارونى» لا يريد تصويراً للواقع ، أو نقداً للأوضاع ، ولوكان الأمر كذلك لأغناه الواقع بالأحداث والشخوص والمواقف . لكنه يبغى نقل فكرة بذاتها ، وبالتالى فإنه يختار لها أنسب الشخوص وأقربهم إلى ذهن القارئ وخياله . وأحياناً ينتقى لقصصه القصيرة عنواناً شهيراً بمثل اختياره للشخوص ذائعة الصيت . فقد استعار عنوان الكتاب المشهور «للدكتور طه حسين» (المعذبون فى الأرض) ليكون عنواناً لقصة من قصصه القصيرة التى تدور فى نفس الدائرة .

ونحن هنا – والحالة هذه – يجب ألا نتساءل عن الحدث أو الشخصية المتطورة أو الحركة المتدفقة أو وحدة الزمان أو وحدة المكان أو ما شابه ذلك مما يكون البناء الفنى للقصة القصيرة . ذلك أن الكاتب أولا وقبل كل شىء يستهدف التعبير عن «فكرة» مجردة ، تكون الشخصيات القصصية المختارة من روايات غيره الدليل الوحيد لإثباتها .

وفى هذه المرحلة الحضارية بالذات كتبت قصص (المعذبون فى الأرض) و(العودة من المنفى) و(مصرع عباس الحلو) و(زيطة صانع العاهات) و(الطريق) و(المعدم) و(القيظ) و(أيام الرعب) و(الوباء) و(الآلهة الزجاج) و(الهذيان) و(الحذاء) و(سرقة فى الطابق السادس) و(سياحة البطل) و(دفاع منتصف الليل) . وكلها تحمل هذه الفترة التاريخية مسئولية بناء ذلك السجن الكبير الذى يعيش فيه الإنسان المعاصر . فإن الخصائص الحضارية لهذه المرحلة التاريخية كانت لها انعكاساتها القوية على الأفراد والجماعات . ومن أهم هذه الخصائص القضاء على عزلة الفرد والمجتمع على السواء ، وذلك عن طريق سهولة المواصلات ، وانتشار وسائل الإعلام المختلفة . لكن تجاوز الأمر القضاء على عزلة الفرد إلى حد إقحامه فى الزحام . زحام الحضارة الحديثة لدرجة غير صحية . فالحضارة الحديثة أدت إلى التشابك والتعقد فى حياتنا المعاصرة ، وهو ما يمكن تسميته بالترامن ، بمعنى وقوع أكثر من حدث فى أكثر من مكان فى لحظة زمنية واحدة . ومن ثم فإن أزمة الفرد وضيقه وقلقه واضطرابه وإحساسه باللا أمن وفقدان الأمل مرجعه إلى هذا التشابك والتعقد الحضارى .

ويبدو من خلال دراستنا لقصص يوسف الشارونى القصيرة أنه اهتم بهذه الفكرة اهتماماً كبيراً ، وحاول التعبير عنها فى أكثر من قصة ، وبالذات فى (مصرع عباس الحلو) و(زيطة صانع العاهات)

و (نشرة الأخبار) و (الوباء) و (القيظ) و (الهذيان) . وقد أجاد التعبير عن هذه الفكرة إلى حد بعيد . ولعلنا لم نجد من بين كتاب القصة القصيرة فى هذه الفترة من عبر عنها بهذه الصورة التى تكشف عنها قصص « يوسف الشارونى » القصيرة . حتى أولئك الذين انشغلوا بالتفكير الفلسفى المجرد فى قصصهم .

إن الظروف العالمية جميعها ، وليست العوامل المحلية وحدها ، هى التى وجهت « زيطة » نحو صناعات العاهات ، وهى التى جعلته ينتهى إلى هذه الصناعة الخلاقة ، يرضى بها حاجة خاصة ، فى الوقت الذى يرضى حاجة عامة . فهو يعيش ويصنع لغيره سبل العيش . كما أنه كان يرضى باختياره ذاك حاجة دفينة إلى القسوة فى مجتمع قاسٍ على المستويين : العالمى والمحلى . فعلى المستوى العالمى كان التشويه المحطم الذى تصنعه الحروب والغارات ، وعلى المستوى المحلى كان الأصحاء لا يجدون مصدراً للرزق ولقمة العيش .

هناك إذن تشابك بين حاجة المجتمع الملحة إلى صناعة التشويه فى مقابل انتشار صناعة التجميل ، التشويه ضرورى لمن لا يملكون قوت يومهم ، فى مواجهة أولئك الذين يتجملون وهم يملكون كل أدوات معيشتهم . والعالم كله يعيش فى لحظة تشويه مدمرة تصنعها الحروب ، والأخبار تحمل أنباء تشويه طبيعى ، لكن زيطة يشوه للمصلحة العامة ، كى يبرر للبائسين اصطناع حياتهم . والمهم هنا ليس هو دفاع الكاتب عن زيطة وما يماثله فى المجتمع ، ولا نقده للتناقضات الموجودة فيه ، لأن هذا كما يبدو لم يخطر ببال الكاتب ، إذ أنه جهد فى تكثيف لحظة زمنية ، حشد لها معلومات وأخباراً صحيحة فى الغالب لتأكيد فكرته عن التشابك ، أو التزامن . « الفكرة » هى الهدف وهى الغاية .

وكما اشترك العالم كله فى دفع « زيطة » إلى أن تكون صناعة العاهات حرفته الأساسية ، تبعاً لنظرية التعقد والتشابك والتزامن ، فإن « العصر » بأسره مسئول كذلك عن مصرع « عباس الحلو » ، العصر بأكمله ، ابتداء من صديقه وصديقته ، وانتهاء بهتلر الذى أعلن الحرب قبل ست سنوات من مصرعه .

« عباس الحلو » الإنسان الفرد وحده هو المظلوم فى هذا العالم ، القوانين والنظم والسياسيون والحكام ضده ، يعملون على إفنائه وتدميره . الإنسان محاصر ، مضطهد ، كل شىء حوله يهدد وجوده ويظلم حاضره ويمحى مستقبله . الأقدار تحدق بالإنسان وتحيطه بالحدود والتهديدات . والإنسان ضائع تائه مفقود فى النهاية . حتى طريق خلاصه من هذه القيود والسدود ، لا يرسمه هو ، ولا يشترك فى صنعه ، ولا يحدد زمنه ووسيلته ، ولكن العالم المتشابك المعقد ، هو الذى يقوم بهذه المهمة وحده ، لأنه وحده هو الذى يشكل اللحظة ، ويسهم فى تركيب عناصرها ، ويسرع فى عقد الصلة بين متناقضاتها وأجزائها المتنافرة . العالم هنا عالم عبثى . والكاتب هنا لم يفكر فى أن يأتى بالحرية ويبشر بها ويعلن وسائلها ، ولكنه فقط جعل السجن منظوراً .

وقد يستخدم الكاتب عنصر التزامن فى القصة لا للدلالة الفلسفية والرمز ، ولكن لمجرد ذكر أن ثمة أحداثاً تقع فى جهات متفرقة من العالم الخارجى ، فى نفس اللحظة التى يدور فيها الحدث موضوع القصة . ويلاحظ هذا فى قصة (نشرة الأخبار) حيث يربط الكاتب بين حادث تهدم أحد المنازل فى القاهرة وإصابة الكثيرين من سكانه ووفاة البعض منهم ، وبين ما حدث فى غينيا من وفاة عدد كبير من الناس بسبب الضحك : (فى هذه اللحظة كانت أم سيد قد قررت أن تسكت الإذاعة ، فاقتربت من مذياعها لتطفئه فى حين كان المذيع يعلن أن اسقف كنتربرى صرح الليلة بأنه لم يعد هناك مستحيل فى عالم صنع قمراً صناعيًّا . . ثم جاء فى ختام النشرة أن عشرين شخصا من سكان غينيا الجديدة توفوا اليوم بسبب إصابتهم بمرض الضحك . وقد بلغ عدد المصابين فى المستشفى هناك سبعين مريضاً حتى الآن ، وهم يضحكون ليلا ونهاراً ، حتى يلاقوا مصيرهم) (١) .

وفى قصة (الوباء) يربط بين الوباء الذى اجتاح مصر بعد الحرب العالمية الثانية ، وبين الحروب والخلافات التى كانت تسود العالم . والتى كانت تسبب وباء هى الأخرى للعالم كله . ومن تداخل هذين الخطين يتكون نسيج القصة . وكان الوباء الذى تعانى منه الشخصية فى حياتها رمزاً لما يعانيه العالم ، وأن ما يعانيه العالم أرضية للوباء الخاص فى حياة الشخصية (فى ذلك الوقت كان العالم يستعد لحرب جديدة بغير أن يحاول التخلص من آثار الحرب الأخيرة ، وكان كثير من المفكرين قد اقتنعوا بأن الحياة لا مغزى لها ، وكان الفقراء والبغايا يزحمون العالم ، بينما انتشر الوباء يزحف وينشر الموت والرعب بين الجماهير فى كل مكان) (٢) .

ويرتبط بعنصر « التزامن » فى القصة القصيرة عند « يوسف الشارونى » شدة احتفاله بتحديد الوقت والزمن تحديداً منضبطاً بالدقيقة والثانية والساعة ، والفترة من اليوم ، صبحاً أو ظهراً أو مساء أو ليلا أو عند الفجر . ونحن لا نظفر بمثل هذه الدقة فى تعيين الزمن عند كاتب غيره . فقصته (العبد) تبدأ بتوقيت معين للحدث : (فى الظهيرة أقبلت أمى ، وكانت تحمل معها شمامة كبيرة تفوح منها رائحة نفاذة) (٣) و (سرقة فى الطابق السادس) تعين اليوم والوقت الذى حدثت فيه السرقة : (سطا لص - أو لصوص - فى صباح أحد الآحاد على غرفة سيد أفندى عامر) (٤). و (المعدم الثامن) تبدأ بزمن وتوقيت محدد : (كان ذلك يوم الجمعة) (٥)، و (دفاع منتصف الليل) (كان ذلك عند هبوط المساء

---

(١) « صباح الخير » - العدد ١٠١ - ١٢/١٢/١٩٥٧ - ص ٣٣ .
(٢) « الأديب » - جـ ١٠ - ١/١٠/١٩٥٠ - ص ٢٣ .
(٣) « روز اليوسف » - العدد ١٣٨١ - ٢٩/١١/١٩٥٤ - ص ٢٢ .
(٤) « الأديب » - العدد ٨ من السنة العاشرة - ١/٨/١٩٥١ - ص ٢٦ .
(٥) « الأديب » - جـ ٥ من السنة التاسعة - ١/٥/١٩٥٠ - ص ٦ .

إلا قليلا)(١). وتبلغ دقته فى ذكر الزمن وتوقيت الحدث ذروتها فى قصة (سياحة البطل) على هذا النحو: (وفى الساعة الحادية عشرة كان قد مات أول بيدق أبيض ، وفى الحادية عشرة وثلاث دقائق مات أول بيدق أسود ، ولابد أن كلا منهما قد ضحى ببيدق من عنده ليستر وراء ذلك هجوماً بعيداً. وفى الساعة الثانية عشرة إلا خمس دقائق كان قد مات ثلاثة بيادق سوداء وثلاثة أخرى بيضاء ، فى الساعة الواحدة والنصف مات رخ الملك الأبيض وحصان الملك الأسود ، وفى الساعة الثانية تذكر مؤمن أنه لم يتناول طعاماً من الصباح حتى تلك اللحظة ، وفى الساعة الثالثة والنصف كان رواد المقهى قد أخذوا ينصرفون ، وفى الساعة الرابعة كان الرذاذ يطرق زجاج المقهى فى الخارج ثم انقطع ، وفى الخامسة كان فيل أسود قد مات ، وفى السادسة إلا عشر دقائق قال يونس بك «كش الملك» وفى السادسة تماماً كانت المعركة قد وصلت لحظتها الحاسمة)(٢).

ويظل «يوسف الشارونى» على هذه الحال من حساب الزمن والتدقيق فى تتبعه . والوقوف عند الأحداث الجزئية البسيطة التى تقع بين كل لحظة وأخرى ، أو بين كل دقيقة وثانية ، حتى يبلغ الساعة السابعة والنصف تماماً ! ولا تكاد تخلو قصة من هذا الانضباط الزمنى(٣). ونحن نرد ذلك إلى أنه كان بالغ الاهتمام بالربط بين الأحداث والوقائع زمنيًّا على الصعيد العالمى . وهو أحد الموضوعات الأساسية التى وجدت لها صدى فى قصص «يوسف الشارونى» القصيرة ، والتى ميزته وأعطت لمنهجه فى التعبير نكهة متفردة ، بل إنها ساعدت على أن تنتقل القصة المصرية القصيرة بعدئذ إلى مرحلة جديدة على أيدى الكتاب الجدد من جيل ما بعد ١٩٦١ .

أما الفكرة الأخرى التى احتلت جانباً لا بأس به من إنتاج «يوسف الشارونى» فى القصة القصيرة ، والتى رأينا اشتراكه فيها مع «إدوار الخراط» ، فإنها فكرة «الخلاص» من القيود والضغوط معبراً عنها بالرمز فى كثير من الأحيان . وقصته (دفاع منتصف الليل) شاهد على ذلك حيث يصور لنا الكاتب أحاسيس المطارد بدقة متناهية ، وبعمق جعله لا يترك خلجة من خلجاته ولا همسة من همساته إلا رصدها ، ووقف عندها مجسداً المشاعر والأحاسيس ، وقد بدا الأمر واضحاً بعد أن كان مجرد توهم . هناك إنسان ما يبدو عليه بالفعل أنه يتتبعه فى الظلام، وفى كل شارع يمر به أو فى كل حارة يجتازها . وما إن وصل إلى بيته فى نهاية الجولة ، حتى فكر فى اللفافة ، ففض أوراقها ، ولم يجد

---

(١) «الأديب» - جـ ٢ من السنة الحادية عشرة - ١٩٥٢/٢/١ - ص ٣٣ .

(٢) «الأديب» - جـ١١ من السنة العاشرة - ١٩٥١/١١/١ - ص ١٨ .

(٣) انظر :

(ا) قصة (الرجل والمزرعة) - المساء - العدد ١٠٩٣ - ١٩٥٩/١٠/١٦ - ص ١٠ .

(ب) قصة (آخر العنقود) - روزاليوسف - العدد١٤١٩ - ١٩٥٥/٨/٢٢ - ص٢٢ .

(جـ) قصة (حارس المرمى) - الجمهورية - العدد٢٢٥٣ - ١٩٦٠/٢/٢٠ - ص ١٠ .

« الليفة » بها . ربما تكون قد سقطت منه خلال تلك المرحلة المريرة من الخوف والانزعاج والتنقل والحذر والسرعة والتردد والقلق . ثم لا يلبث قليلا حتى يدق الباب ، ويدخل ذلك الأحدب الذى كان يطارده . فيفتش كل شىء ، ويقرأ كل ورقة ، ويفتح كل باب ، ويكتب ويدون ويسجل ، وثمة حارس أنيق يرافقه كظله ، ثم انتزعاه من بيته واقتاداه إلى الخارج حيث ظلمة الظلمات .

وفى غرفة التحقيق سأله المحقق عن كل شىء ، حتى التفاهات ، والضيق يحيط به ، والعفونة تملأ الجو والسماء من حوله . عوامل الضغط والكبت والمراقبة والمحاسبة تهدده . تعد عليه كل حركة ونأمةوهمسة وإشارة . تحسب عليه أنفاسه وتضيق عليه الخناق . أنفاسه محبوسة ، وحريته مخنوقة ، وخطواته مقيدة . إنهم يملأون عليه عالمه الخاص : فى السينما ، وفى البيت ، وفى الشارع . فى كل وقت : صباحاً وظهراً وعند منتصف الليل . إنه يعيش فى كابوس لا يدرى له سبباً ، ولا كيف تكونت حلقاته وتتابعت صوره . إنه فقط يريد الأمان والهدوء والراحة (إنى ما أردت أن أصبح عظيماً ولا زعيما ولا غنيًّا ، بل كائنا تطمئن أقدامه للخطوة التالية . . وأنا أعلم أن هذا هو موطن الضعف الوحيد فى دفاعى ولكنى سأدافع عن نفسى حتى نهاية النهاية)[١]. فهو لا يطلب شيئاً ، ولا يفعل شيئاً خارجاً على قواعد السلوك الجماعى ، ولا يضر بالنظام العام فى المجتمع وتقاليده المرعية ، ولا علاقة له بالسياسة أو أى شىء يمكن أن يضعه موضع الاتهام . فقط إنه يريد أن يجد الضمان والأمن والاطمئنان ويبحث عن أقل قدر من القلق . وعن وسيلة تخلصه من هذه الأقدار التى تحدق به : (لقد كان كل أملى فى الحياة هو أن أعيش فى هدوء ، بعيداً عن كل صخب وضجيج ، ملتصقاً بعمل هادئ لا مجال فيه للمغامرة والمقامرة ، وظيفة ذات أجر ثابت ، حيث تتبلور كل آمالى فى أن يزداد أجرى جنيها أو جنيهين كل بضع سنين ، لهذا نفضت يدى من الحب وتحاشيت الزواج ، وتجنبت أسرتى منذ زمن بعيد ، وحاولت أن أختار مسكناً هادئاً وخادماً مطيعة فى معزل عن الناس ، ومضيت أدبر شئون حياتى بأقل قلق مستطاع ، لكن ها قد ذهبت كل محاولاتى أدراج الرياح ، ورغماً عن كل هذه المحاولات فقد وجدت أخيراً من يتتبعنى فى شوارع المدينة وأزقتها ومن يعرف كل أسرار حياتى ، ومن يحاول أن يسد على كل منافذ الخلاص ، ويتدخل فيما حرصت أن أخفيه عن كل إنسان)[٢].

وكأنى بالكاتب هنا يرمز إلى شىء مما كان يعتمل فى نفوس الشباب المثقف فى مجتمعنا المصرى آنذاك ، من خوف دائم وقلق مستمر . والقصة مكتوبة فى فبراير ١٩٥٢ أى بعد حادث حريق القاهرة فى اللحظة التى كان المجتمع بأسره يتطلع إلى مخلص .

وقصة (الطريق إلى المصحة) ترمز إلى بحث الناس ، كل الناس ، عن مأمن وعن مكان هادئ

---

(١) «الأديب» - جـ ٢ من السنة الحادية عشرة - ١٩٥٢/٢/١ - ص ٣٣ .

(٢) «المصدر السابق» - ص ٣٣ .

يجدون فيه راحتهم وأملهم . وهم فى انتظار من يخلصهم مما هم فيه من آلام وأحزان . والسائق الذى يقود العربة ويعانى من جراحه وآلامه ، يرمز إلى وسيلة الخلاص والوصول إلى المرفأ الأمين . إنه المنقذ . وفى وصف الكاتب للسائق إشارة إلى أن الناس جميعا مجروحون ، غير أنهم يسيرون فى طريقهم ، الدماء تسيل منهم ، لكن الحياة تدفعهم دفعاً فى الطريق بحثاً عن الخلاص . (وقد بدا لى فى أول الأمر أن هناك مجرد احمرار مجهول يشوب هذه الرأس السوداء . ثم فجأة فغرت فمى . . فقد كانت أذن السائق اليمنى – ومن نهايتها السفلى تماماً – تقطر دما . . وكأنما هناك قطعة صغيرة من اللحم قد انتزعت حديثاً بلا رحمة والتفت إلى والدى لأريه كيف تذوب الأذن الكبيرة الماثلة أمامنا ، وكيف ينسكب منها الدم كأنما يسقط فى هاوية . . ولكن والدى كان جالساً مطمئناً وقد عبر بنظراته إلى ما وراء الرأس وما وراء الذين فى الطريق يعبرون الخطر أمام زجاج السيارة)(١).

وتعالج قصصه القصيرة (الطريق) و(القيظ) و(الهذيان) نفس الفكرة ، ضياع الفرد فى عالم غريب مزدحم بالقضايا والمشكلات ، تتصارع فيه الأهواء ، وتتصادم الرغبات ، ويتخاصم الأقربون ، بل يتصارعون هم الآخرون بينما يقف الفرد حائراً مضطرباً يختلط لديه الحلم بالواقع ، ويدفعه ذلك إلى السعى باستمرار فى محاولة للبحث عن نفسه وسط هذه التناقضات ، فيؤدى به السعى إما إلى فقدان التوازن كلية ، أو إلى الاطمئنان إلى ضرورة أن يسلم بالخوف ، حين يصبح الخوف بالنسبة إليه هو دليل وجوده الوحيد ، ما دامت بواعث الأمن والاستقرار والهدوء مفتقدة فى هذا العالم الغريب ، وما دام طريق الخلاص غير واضح .

والكاتب فى قصصه القصيرة التى تحمل فكراً من هذا النوع ، يستخدم طريقة فى الأداء وأسلوباً فنيًّا أقرب إلى اتجاه كافكا فى (القضية) وسارتر فى (وقف التنفيذ) . حيث يحرص على تصوير الجو غير الواقعى بطريقة تبدو وكأنها واقعية للغاية . وهذا أشبه بما يحدث فى الكابوس ، حيث نعانى أحداثاً لا يمكن تحملها لغرابتها ، ومع دلك فإنها تبدو وكأنها تقع فعلا . إذ يشعر الفرد أنه فى حلم وفى واقع فى لحظة واحدة . وما دام الكاتب يبغى تصوير العالم العبثى القاسى أولا ، فإنه لا يعطى الأولوية للعالم الواقعى ، الذى يقع تحت نظر جميع الناس . وإنما يكون شغله الشاغل البحث عن العالم غير المنظور الذى يكون فيه لفوضى الوعى وقعها . وهنا يستطيع الكاتب أن يوفق بين المضمون الجديد والشكل الجديد أيضاً ، بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر . كما أنه يحتفظ للقصة القصيرة بوحدتها الموضوعية النابعة من تضافر عناصرها الداخلة فى البناء الفنى .

هذا العالم غير المنظور الذى تبدو فيه الأشياء والشخصيات والعناصر فى غير حالتها الطبيعية تكشف عن العالم النفسى الداخلى للشخصية ، وعن رؤية عبثية ترتع فيها الفوضى وتتلاقى المتناقضات ، وترمز

(١) «العشاق الخمسة» – يوسف الشارونى ١٩٥٤ – ص ١٣٤ ، ص ١٣٥ .

للجو الكابوسى المضطرب الذى تعيش فيه الشخصية على مستوى الواقع . وهذه هى رؤية «سيد أفندى» فى (سرقة فى الطابق السادس) للمقهى التى كان يجد فيها خلاصه المؤقت ، والتى تتجدد حاجته إليها بتجدد اليوم : (وكان المقهى الذى تعود أن يجلس فيه سيد أفندى عامر ، مقهى شديد الاستطالة شديد الانخفاض كأنه كابوس ، والناس يجلسون فيه ومن حوله فى ارتخاء كأنهم بقايا جذور لشجرة هائلة مقطوعة . . وكانت أضواء المقهى قليلة مبعثرة صفراء تكاد تميل إلى الإظلام لولا أضواء الإعلانات وهى تعكس وهجاً قلقاً متلوناً متقطعاً يفيض على المكان لوناً من الذهول المرهق المستطيل ، وقد التصق الناس بمقاعدهم والتمعت وجوههم وتركوا أقدامهم أمامهم مدلاة كأنهم ملل متكاثف أسود ، أوكأنهم ذباب أليف قد اطمأن إلى قضاء ليلة فى هذا المكان)[١].

ويستعين الكاتب فى تصويره لهذا الجو الكابوسى بالصورة ، والكلمة ، واللون ، والضوء ، والنغم ، والصوت ، والرائحة ، فى محاولة لرسم صورة تجريدية تعبر عن نفسية مأزومة قلقة حائرة ، لا ترى الأشياء فى تناسقها وانتظامها ، وإنما تراها متنافرة متطاحنة ، وتتتابع هذه الصور بتلاحق عجيب فى قصة (الطريق) التى تصور ضيعة الإنسان فى الزحام فإذا به يتوه لا يعرف لنفسه هدفاً ولا مقصداً . وفى لحظة اضطراب «عجور أفندى» على إثر مفاجأة رئيسه له فى الطريق ، وبعد أن كاد يصطدم به ، تكون نظرته للأشياء على هذا النحو : (لمح الفقاقيع تتصاعد من نارجيلة أحد الجالسين على مقهى ، وهم اثنان أن يتشاجرا ثم عدلا ، ونادى رجل وأجابت امرأة ، واصطدم به طفل وكاد يصطدم بآخر ، وأخذت الطريق تزدحم وحركة السائرين والراكبين تسرع فيها ، ومما لا شك فيه أنه كان هناك فى الطريق أشخاص كثيرون ليسوا أقل أهمية من الموظف الحكومى والأستاذ الطبيب . . . ومرقت سيارة ومن خلفها دراجة ، وانبعثت فجأة موسيقى صاخبة من مذياع ما ثم عادت وتلاشت ، ونادى بائع على صحف الصباح ، ووقف «عجور أفندى» وأشعل سيجارة وتأمل لهب الثقاب لحظة ثم سرعان ما أطفأه وعاد يسير . . . وسعل رجل ، وبصق آخر ، وتدلت الذبائح الحمراء المشوبة بالبياض ، وقد خرجت برتقالات صفراء من عربة تنتهب الأرض ، ومرت فتاة وأقبلت أخريتان ، فثلاثة رجال فأربعة رجال ، والمنازل تقل ، والحوانيت تتكاثر ، وجانبا الطريق يزدحمان ويزدحمان ، ثم تمتلىء الطريق نفسها وتزدحم حتى يكاد يقف المرور ويتكاثر الناس ويتجمعون فى شبه دائرة)[٢]ويستمر الكاتب فى تصوير هذا العالم الذى يحيط بـ «عجور أفندى» وهو فى طريقه إلى لا شىء ، حيث لا غاية . ونراه يتوسل بكثير من أفعال المضارعة لتضفى على جو الحلم أو الكابوس شيئاً من حركة ، ولكنها حركة مكتومة إن صح هذا التعبير ، بمثل ما تكون الحركة فى الكابوس عادة ،

---

(١) «الأدب»- جـ ٨- ١٩٥١/٨/١- ص ٢٦ .

(٢) «الأدب»- جـ ٧- ١٩٤٩/٧/١- ص ١٩ ، ص ٢٠ .

لا حياة فيها ولا تدفق ، وإنما هى مجموعة من المشاهد والصور المحبوسة فى نطاق حجرة ضيقة .

(وكان ثمة خادم فى الطابق السابع تنظف سجادة على رأس المارين . وأخرى تدلى بسلتها وتصرخ ، وسائر يقرأ صحيفة ، وآخر يحدق فى الفراغ . وهذا رأسه صلعاء . وتلك شعرها مسترسل . وسيارة بوقها يدوى . ومذياع قرآنه يعلو . ورجل يسرع وامرأة تتحدث . وكلب يجرى وطفل يزعق . وهذا يحيى وذاك يجيب ، وعجور أفندى يتذكر أسئلة مصطفى بك ويتساءل حقاً عن سبب وجوده فى مثل هذا الوقت فى هذه الطريق)(١).

إلى جانب إكثاره من أفعال المضارعة . نجد التشبيهات عنده تتلاحق وتتعدد . لحرصه على أن يؤكد بها اكتمال الصورة وتجسيدها فى عقل القارئ ، بكل أبعادها ، وألوانها : (وسمعت طرقاً ناعماً على الباب كأنه وقع حوافر الدواب فى ليالى الحصاد ، أوكأنه تساقط المطر فى أوائل الخريف . أوكأنه تكسر أحطاب جافة تحت أرجل حيوان) ، (ثم عاد الطرق من جديد شديدا ومتعالياً ومغمورا فى الظلام كأنه أحجار يلقيها أطفال على شجرة النخيل أوكأنه أظافر كلب تبحث عن عظمة بين التراب أو كأنه الريح تصفق حطام منزل خرب)(٢). كذلك فإن قصصه القصيرة التى تحمل مضموناً فكرياً جديداً ، والتى تتوسل بطرق أداء معاصرة ، ويتحول الجو العام فيها إلى حلم أو كابوس ، تتجاور فيها الأحوال والنعوت بمثل ما تتلاحق التشبيهات ، لدرجة أننا قد نقرأ لديه فى الجملة الواحدة ثلاثة « أحوال » وأحياناً ثلاثة « نعوت » وهو يلجأ إلى هذا بطبيعة الحال لتصوير الحالة النفسية من ناحية ، ولأنه لا يترك للشخصيات أن تعبر بحوارها عن إحساسها بالأشياء ووجهة نظرها فيها ومشاعرها إزاءها . وإن كان كل « حال » أو « نعت » و« اسم فاعل » يوحى بالحالة النفسية المتدرجة التى تصل فى النهاية إلى ذروة الإحساس وقمة الانطباع .

ونتبين درجة إحساس الشخصية بوقع الشىء الخارجى عليها فى مثل قوله : (وهكذا حملت لفافتى وتسللت من السيارة وأنا أحس ارتجاجاً فى ذراعى حياً ومؤلماً وفظيعاً) ، (والرجل ماض يحدث صديقه حديثا هاماً ، أكثر أهمية عما كان عليه من قبل ، بحيث مال تماما على أذنه وأصبح خفيضا ومتصلا وجدياً) ، (ثم عاد الطرق من جديد شديداً ومتعاليا ومغموراً) ، (يلقى أسئلة كثيرة وسريعة ومتلاحقة) ، (فذهب نحو « نور » علها تكون مستلقية مستيقظة متعبة)(٣) وفى قوله (أما القمر فقد ظهر من جديد بعد هذا بأيام قلائل ، مكتملا وصامتاً ومبتسماً)(٤).

---

(١) « الأديب » جـ ٧ - ١٩٤٩/٧/١ ص ١٩ و ٢٠ .

(٢) « الأديب » - جـ ٢ - ١٩٥٢/٢/١ - ص ٣٤ قصة (دفاع منتصف الليل) .

(٣) نفس المصدر - ص ٣٣ ، ص ٣٤ ، ص ٣٥ .

(٤) « الأديب » - جـ ١ - السنة السابعة - ١٩٤٨/١/١ - ص ٢٦ قصة (المعذبون فى الأرض) .

وربما يكون للموسيقى الكلاسيكية التى أولع بها «يوسف الشارونى» دخل كبير فى حرصه على استخدام الأوصاف والأحوال وأفعال المضارعة كثيراً ، وكذا فى ترديده لبعض الأساليب والجمل ليكون لها شبه وقع موسيقى على القارئ ، بحيث إن الكاتب هو الآخر يشعر أثناء كتابته للقصة بشىء من هذا القبيل ، أنه يستمع إلى لحن موسيقى مما يشتهيه . ومن مثل ترديده لفعل واحد فى بداية قصة (زيطة صانع العاهات) : (صنع يصنع فهو صانع ، وصنع المصنع السيارات ، وصنعت المصانع القنابل ، فهى صناعة ، وهى مصنوعة ، وعم كامل يصنع البسبوسة ، وحسنية الفرانة وزوجها جعدة يصنعان الخبز ، وكانت الست أم حميدة الخاطبة تصنع العائلات ، وصنع المسيح المعجزات ، وصنع زيطة العاهات)(١). والفعل فى هذه العبارة وكل مشتقاته يهيئان لجو «الصناعة» فى القصة ، ويعملان على ربط صناعة «زيطة» بصناعة القنابل ، والسيارات ، والبسبوسة ، والعائلات ، والمعجزات .

وينسحب حرص الكاتب ودقته على اختياره عنوان القصة ، وهو غالبا لا يدل على شخصية ، وقلما يدل على حدث ، وإنما هو مرتبط أوثق ارتباط «بالفكرة» المجردة ، وبالفرض الفلسفى الذى يرمى إليه الكاتب ، أو بالجو الذى تصفه . كـ «الطريق» و «القيظ» و «الوباء» و «دفاع منتصف الليل» و «الطريق إلى المصحة» و «سياحة البطل» و «الهذيان» و «أيام الرعب» و «العودة من المنفى» و «الناس مقامات» و «مع فائق الاحترام» و «باختصار» و «نشرة الأخبار» . ثم إنه فى انتخابه لأسماء الشخصيات فى قصصه يبغى أن تكون لها دلالة معينة ، مثل «زيادة» فى (آخر العنقود) اسم المولود السابع بعد محاولات عدم الإنجاب ، فأطلقوا عليه «زيادة» لأنه جاء بعد مولودهم السادس «زايد» . و «بدوى أفندى» فى (الرجل والمزرعة) صاحب مزرعة حقيقية يزرع فيها الخضروات ، لكنه يريد أن يزرع لنفسه ذرية فلا يستطيع . و «محجوب» فى (المعدم الثامن) يعمل حاجباً بالمحكمة ، وإن كان يرى أنه محجوب عن كل ما يتصل بالحياة السعيدة . كذلك فإنه يعقد صلة دائمة بين البيئة وبين الأحداث التى تجرى فيها فلأن «بدوى أفندى» وعائلته لها ارتباط بالأرض والمزرعة ، نجد أمه تموت فيها ، ونلاحظ أن عملية الإخصاب بعد فترة طويلة من عدم إنجاب زوجته تمت فى المزرعة أيضاً .

وهكذا يبدو الكاتب فى تركيبه للصور ، وتوفيقه بين التشبيهات ، ثم استخدامه لها للدلالة على شىء واحد ، وكذا ربطه بين اسم الشخصية ووظيفتها ودورها الفنى فى القصة ، يجعلنا نعتقد أنه كان يتناول العمل الفنى بالمنطق والعقل والدقة والحذر والحيطة الشديدة . وكأنى به يعتبر كل عنصر من عناصر البناء الفنى للقصة القصيرة قضية من القضايا التى تحتاج إلى أدلة وشواهد متعددة حتى تؤكدها . وتدفعنا هذه الظاهرة من ناحية أخرى إلى الحكم على قصصه القصيرة بشدة الإحكام والدقة ، لأنه – كما يبدو – يأخذ عمله الفنى بمنتهى الجدية ، ويعنف مع نفسه ، ويناقش عقله وفكره ، ويحاسب

---

(١) مجلة «الأديب» جـ ٦ – ١٩٤٩/٦/١ – ص ٢١ .

قلمه . ويتردد طويلا قبل أن يكتب القصة . التى نظن أن كتابتها تستغرق منه لا شك وقتاً غير قليل . وهو يعترف بذلك : (إننى أكتب القصة مرة بعد أخرى بحيث قد أعيد نسخها أكثر من خمس وعشرين مرة تستغرق كتابتها نحو ثلاثة شهور . بل إنها طالما لم تنشر فإننى أظل أعدل وأبدل فيها . ويكون النشر هو طريق الخلاص منها) (١)

ونحن نرى أن هذا الجهد الفكرى والعناء العقلى يرجع أساساً إلى أن الكاتب مفكر يعمل عقله ويمعن فكره . وهذه السمة تميز فى المرتبة الأولى قصصه القصيرة ذات الاتجاه الفكرى أو الفلسفى . بيد أن لديه قصصاً أخرى تدور حول موضوعات عادية ، اختار لها الكاتب الشكل التقليدى . ومن ثم لم تظهر بها تلك الخصائص التى ميزت قصصه التى التزمت بفكرة جديدة وصياغة جديدة . ولديه من هذا اللون قصص مثل (العيد) ، (زوجى) ، (أنيسة) ، (جسد من شيطان) ، (حلاوة الروح) ، (الناس مقامات) ، (اللحم والسكين) ، (الرجل والمزرعة) ، (قرار التعيين) ، (اللعبة) . وإن كنا نلاحظ أن من بين هذه القصص ما حاولت مناقشة فكرة ، كفكرة الموت وإحساس الإنسان الفرد بعجزه عن مواجهته فى (قرار التعيين) ، وصراع الإنسان مع المرض وتحديه للقوى الطبيعية التى تستبد به من الخارج فى (باختصار) ، وقيمة الحياة والتشبث بها فى (الرجل والمزرعة) ؛ إلا أنها من حيث الشكل اتخذت الطابع التقليدى ، فلم تظهر «الفكرة» بمثل ظهورها فى قصصه التى أشرنا إليها ، بل ذابت ذوباناً كليًّا جعل الحدث البسيط يطغى عليها . لأنها لم ترتد الثوب الجديد الملائم لها .

وإذا كان الحوار فى قصص «توفيق الحكيم» الذهنية أساسياً ، لتأثره بالمسرح والأدب المسرحى الذى يعتمد بصفة ضرورية على الديالوج والحوار ، فإن «الشارونى» لا يعول عليه كثيراً . ولعل اهتمامه بالفكرة المجردة ومنطقتها فى عقله وذهنه ، يجعله يسعى نحو عرضها عرضاً منطقيًّا بالسرد حيناً والوصف حيناً آخر . أما الحوار فإنه لا يغلب على قصصه القصيرة بمثل ما نرى كثافته فى قصص «توفيق الحكيم» . ولأن «يوسف الشارونى» لا يستهدف كالحكيم صوغ فكرته وإبرازها وتجسيدها عن طريق الحوار ؛ لذا فإن حواره يجىء أكثر منطقية ، وخلواً من الحيوية والتدفق والحرارة ؛ نظراً لأنه جزء من العملية العقلية البحتة ، ومتمم لوظيفة السرد والوصف والتفسير والتحليل .

* * *

ورغم أن «إدوار الخراط» لم ينشر فى هذه الفترة سوى مجموعة واحدة (حيطان عالية) سنة ١٩٥٩ ، فإننا نقف بهذه المجموعة لا من حيث قيمتها الفنية ولكن من حيث تمثيلها لهذا التيار الفكرى الذى سا فى هذه الفترة . فقد دارت قصص (حيطان عالية) كلها حول فكرة واحدة مؤداها أن الفرد فى هذ العالم غريب عن كل ما يحيط به . .

(١) «دراسات فى الرواية والقصة القصيرة» - يوسف الشارونى - مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٧ - ص ٢٩٢ .

وفى انتقاء (حيطان عالية) اسما لهذه المجموعة دلالة كبرى على ما يرمز إليه الكاتب . ذلك أن الشخصية الرئيسية فى كل قصة من قصص هذه المجموعة محبوسة داخل غرفة كئيبة مظلمة حيطانها شديدة الارتفاع ، شديدة القتامة . وهذه الحيطان تتمثل حيناً فى التقاليد الاجتماعية ، وحيناً فى الجنس ، وحينا آخر فى القيم الموروثة . والإنسان وسط هذه الحيطان هو المخلوق الوحيد البائس الذى يبحث لنفسه عن مهرب فلا يجد لذلك سبيلا . والكاتب لا يحتفل إلا بإبراز هذه الفكرة وحدها ، مؤكداً ضيعة الفرد وغربته ، وكآبة المخلوقات من حوله ، ومصيره المكلوم . .

وإذا كانت قصة (حيطان عالية) قد اكتفت بتصوير الإحساس بالغربة والشعور بالكآبة والانقباض ، فى لحظة زمنية قصيرة من حياة إنسان ما ؛ دون التركيز على « حدث » بذاته يبلور غوامل القلق والاضطراب ، ويعلل أسباب الحزن والنظرة السوداوية التشاؤمية للحياة والوجود ؛ فإنا نرى الكاتب فى قصة (الشيخ عيسى) يشير إلى حدث جزئى عادى ينطلق من خلاله إلى إضفاء ما يريد من الصفات والمشاعر والأحاسيس على الشخوص فى القصة .

وقصة (محطة السكة الحديد) مرتبطة من حيث الشكل والمضمون ببعض قصص « يوسف الشارونى » كالطريق ، والقيظ ، ودفاع منتصف الليل . وإذا كان « يوسف الشارونى » فى قصصه القصيرة يستعين بأحداث العالم المعاصرة لكى يدلل على التشابك والتعقد فى حياة الإنسان المعاصر ، فإن « إدوار الخراط » فى هذه القصة لم يفعل شيئاً من هذا ، وإن كان قد أعطانا صورة لقلق الإنسان المصرى الذى يعيش فى بداية النصف الثانى من القرن العشرين ، حيث الطريق أمامه غير واضح . إنه يسعى إلى الخلاص من قيود كثيرة ، لكن وسائله إلى « الخلاص » ، الطرق الموصلة له ، يبدو فيها اللاضمان ، واللاوضوح . هذه الفكرة يبلورها الكاتب فى قصة قصيرة مركزة ، من خلال تصويره لمشاعر إنسان يضيع فى زحام إحدى محطات السكك الحديدية وهو بسبيل الوصول إلى الباب الخارجى بعد نزوله من القطار . والكاتب لا يهتم بالحدث لكن بتصوير الفرّد فى حيرته وضياعه وإحساسه بفقدان الأمل وضياع الطريق ، وكثرة الحواجز التى تفصل بينه وبين العالم الخارجى الذى يريد .

ومعاناة الشخصية الرئيسية فى هذه القصة شبيهة بمعاناة شخصية « يوسف الشارونى » فى (دفاع منتصف الليل) ، فهناك التتبع والمراقبة وهنا التتبع والمراقبة غير المنظورين ، والنهاية واحدة ، فالقيود لاتزال كما هى ، ومحاولات الخلاص نتيجتها الدائمة مزيد من الفشل ، ومزيد من السجن داخل الجدران العالية . (وأحس نفسه محبوساً ، مخنوقاً ، مضيقاً عليه . يجب أن يفلت إذن ، يجب أن يخرج ، يجب أن ينطلق من بين هذه القضبان ، يجب أن ينتزع نفسه من تحت هذا السقف الزجاجى ، ومن نظرات هذه الساعات الواقفة ، يجب أن يخلص نفسه ، أن يخرج من الباب . . واندفع يجرى بالرغم منه ، لا يملك نفسه ، صغيراً فى هذا الفراغ الليلى نحو باب الرصيف .

وجابهه على الباب الصغير ثلاثة ، أربعة ، خمسة ، من عمال المحطة جالسين ينظرون إليه فى هدوء متربص ، يسدون عليه المخرج ينتظرون منذ تذكرة السفر . فلن يخرج إلا ومعه التذكرة[1]. هناك كان المطلوب منه أن يثبت وجوده ، وهنا مطلوب منه أن يقدم جواز مروره ومبرر خلاصه .

وثمة ملحوظة يدركها الدارس لقصص « إدوار الخراط » فى هذه المجموعة القصصية ، تلك هى أن هذا الكاتب يكاد يكون أكثر الكتاب حرصاً على أن يردف « الحوار » بجملة يحدد بها مرتبة الصوت ودرجته ، ليكشف عن العمق النفسى والبعد الشعورى للشخصية المتحاورة . والأمثلة على ذلك كثيرة : (خالى جابر ، خالى جابر . . فى صيحة حادة نزقة) ص ٥٧ ، (– رايح فين دلوقتى ؟ . . بصوتها الأبيض الخفيف من الإجهاد والمرض) . ص ١٢٧ ، (– آه . . من فم ممتلىء) ص ١١ ، (– ايه ياسيدنا الشيخ ، عايز حاجة ؟ . . بصوت جاف مشقق هرم) . ص ٢١ . (أنت عاشج البت دى ياولد ؟ . . بصوت أجش هادئ يتضمن ثقلاً) ص ٣٥ . وهذه خاصية يتميز بها عن كثير من كتاب القصة القصيرة الذين يقدمون لحوارهم . فضلا عن دقته فى اختيار ألفاظه ، ألفاظ « الحوار » وألفاظ السرد والوصف عموماً . إذ أنه ينتقيها بعناية شديدة ، ولا يفرط فى استخدامها . وهو هنا يتفق مع « يوسف الشارونى » كل الاتفاق . كما أنه يفهم أصول الفن القصصى وتقنياته جيداً ، فلا تزدحم القصة القصيرة عنده بالشخوص ، أو الأفكار الجانبية ، أو الأحداث البسيطة المتعددة .

وعلى هذا يكون « يوسف الشارونى » و« إدوار الخراط » قد اتجها بمسار القصة القصيرة اتجاهاً فكريًّا بعيداً عن الواقع ، إذ جعلا الواقع فى ناحية ، والفكر فى الناحية الأخرى ، وفضلا أن تكون « الفكرة » منطلقها والدائرة الوحيدة التى تدور فيها قصصهما القصيرة . وهما فى هذا يشتركان مع « توفيق الحكيم » الذى لم يعر واقع المجتمع المصرى أى اهتمام ، والذى افتقدت قصصه كثيراً من الخصائص الفنية للقصة القصيرة المكتملة ، مستنداً إلى الحوار أولا وقبل كل شىء ، مؤمناً « بالقدر » ، ملتزماً بما أسماه « التعادل » حتى جاءت قصصه القصيرة تطبيقاً حرفيًّا لهذه المبادئ . فى حين أن « يوسف الشارونى » وادوار الخراط قد تأثرا بالفكر الوجودى ، وابتكرا لقصصهما القصيرة شكلاً يوائم أفكارهما عن عبثية الوجود وكابوسية الحياة ، والازدحام والتشابك والتعقد الذى يحكم عالم اليوم ، ثم ضيعة الإنسان الفرد ، واختناقه وأزمته فى ظل الحدود القاسية والقيود الصارمة التى تخنق حريته .

وقصص يوسف الشارونى وإدوار الخراط لا تنتهى إلى شىء ، ولا تعين طريقاً للخلاص ، بمثل ما تنتهى قصص توفيق الحكيم إلى التسليم الكلى للقدر ، وإلى الإيمان العظيم « بالتعادل » ، وإنما

---

(١) « حيطان عالية » – ادوار الخراط – مطبعة أطلس ط ٢ سنة ١٩٦٨ – ص ٤٩ .

هى تكتفى بتصوير الفرد فى أزمة باحثاً عن وسيلة للخلاص دون أن ينجح فى تلمس طريقه إلى هذه الوسيلة .

ثم يعبر « **مصطفى محمود** » عن بعض ما عبر عنه « يوسف الشارونى » ، لكن بأسلوب أكثر شفافية وشاعرية ، ومن خلال أحداث وشخصيات منتزعة من الواقع الذى يعيشه المجتمع فعلا ؛ لا يفتعل العالم الخاص الذى يتحرك فيه أبطال قصصه ، وإنما يلتقط هذا العالم من « الواقع » ، ويسلط عليه الأضواء ، ويركز على النواحى المريضة فيه ، ثم يفلسفها ويعمل فكره وعقله فيها ، حتى تستوى نموذجاً فنيًّا ، لا تطغى على الفكرة المجردة ، وإن غلفت وتزيت بأزياء واقعية لا شبهة فى واقعيتها .

لكن يظل « مصطفى محمود » مع ذلك حزيناً مكلوماً ، ويبقى معظم أبطال قصصه حيارى أمام مسائل ومشاكل تتصل بوجودهم فى الحياة ، ومصيرهم ، وموقفهم من السجن الذى وضعهم فيه قدر لا يفلت منه إنسان . إنهم أيضاً يبحثون عن « الخلاص » لكنهم يضلون السبيل إليه ، فيستسلم بعضهم ، ويجد بعضهم الآخر خلاصه فى الحب والتعاطف والمشاركة والعمل الجاد النافع . أبطاله متشائمون مكتئبون مستسلمون ، لا يصرخون بالاحتجاج ، ولا يطالبون بالثورة ، ولا يحطمون رأس القدر ، وإنما هم إزاءه صامتون .

فى عالم « يوسف الشارونى » كان الفرد يعيش داخل كابوس دائم تتنافر فيه الصور والمشاهد ، وتتباين الأوضاع ، وتضطرب الأشياء ، لكنه عند مصطفى محمود يناقش ويتساءل ، إنه يضع الأسئلة باستمرار عساه يحظى بالإجابة ، ثم لا إجابة على الإطلاق . ومن ثم تكون المرارة فى الحلوق ، ويكون الحزن على الملامح ، وتموت البسمات على الشفاه ، ويرتسم الجفاف فى حدقات العيون .

عند « يوسف الشارونى » لا تفاؤل ولا أمل ، حيث الأبواب موصدة ، والنوافذ مغلقة ، والطرق مسدودة ، والسماء مكفهرة قاتمة ، وريح السموم عاتية ، وهنا شتاء دائم ، ويأس متصل . وانقباض لا ينقطع ، وحزن مستمر ، لأن الإنسان يبحث دون جدوى عن المستحيل .

ومن ثم كان الإحساس بالغربة ، والتساؤل عن معنى الحياة ، وجدواها ، وما وراءها ؛ والموت وعلاقته بالحياة وموقف الإنسان الفرد العاجز منه ؛ ثم عبث الحياة ولا نفعية المقاومة ، هى الأفكار التى ترددت فى معظم قصص « مصطفى محمود » القصيرة . ولم يمنع هذا من وجود قصص أخرى تكشف عن مفارقات الحياة وتناقضاتها ، وانعكاس هذه التناقضات على الفرد من حيث كونه إنساناً يتأثر ويحس ويشعر ويتألم ويعانى . ومن حيث كون هذه المفارقات تصنع الحياة من حوله . وهو مطالب بأن يبحث عن نفسه ، وعن خلاصه ، وعن مستقبله ، بل عن وجوده فى إطارها . كالطبيب الشاب فى (اللى يكسب) الذى كانت له مثله المعينة وقيمه النامية وتطلعاته الإنسانية الشريفة ، التى أراد تحقيقها عن طريق « العمل » والعمل النافع وحده ؛ وبالفعل استمر يعمل عشر ساعات متصلة فى العيادة دون

أن يكسب إلا غطاء تكاليفه ، لكنه ما إن فكر فى تأجير ثلاث غرف لا يملكها من العيادة حتى أصبح يكسب عشرين جنيهاً بلا عمل . هذه المفارقة العجيبة التى خلقتها الحياة وقيم المجتمع جعلته لا يجد مكاناً يعمل فيه ولا عملا يشغل به وقته . وأصبح يجلس فى المقهى يضيع الوقت فى لعب « الطاولة » وهو يشعر بالملل والتفاهة ولا نفعية وجوده : (أليس هذا مضحكاً . . . أن تربح البطالة . . . وأن يخسر العمل . . إنها نتيجة تبعثه على اليأس من نفسه . . . ومن شغله . . . وهو لهذا حينما يدخل عيادته اليوم فيجد أحد زملائه الأطباء . . يفكر فى البداية أن يطرده أو يشتمه . . . ثم يتمالك أعصابه . . ويمد يده ليسلم عليه فى غيظ)(١).

الشخصية هنا واعية تماماً بما كان يضطرب حولها وبالقيم السائدة فى المجتمع ، لكنها حاولت التغلب على ما كان قائماً ومسلماً به بالعمل وبإحلال قيمة جديدة محل القيم القديمة ، بيد أن قوة مجهولة تكيد لها وتتربص بها ، وقفت لها بالمرصاد وحطمت عالمها الذى أرادت أن تبنيه ، ودفعتها دفعاً إلى أن تموت ، إلى الفناء ، إلى الملل والتكرار والتفاهة . فالتفاهة . بالنسبة لشخصية واعية عاملة جادة متطلعة هى الركود والتوقف والجمود ، هى الموت . وهكذا سقط الظل بين الحلم والحقيقة ، بين ما هو كائن وما ينبغى أن يكون ، وحمل الطبيب الشاب استسلامه ويأسه فى حزن ومرارة عميقة ولا مبالاة ، فقد أهين أعز ما فيه ، وأهدر جانب الأحلام والتطلع لديه . وهو مسكين مظلوم بائس لا حول له ولا قوة فيما يحدث له أو يجرى عليه .

إذن لا معنى للحياة مادام الموت هو النهاية الحتمية لها ، ومادام الإنسان غير قادر على مواجهة قدره ومصيره فلا عليه إلا أن يستسلم أو يموت . إن الطبيب فى هذه القصة مات بشكل أو بآخر . ماتت فيه إرادة الحياة فلا فائدة من وجوده . والكاتب هنا يأسى لمصيره وللنهاية التى انتهى إليها . بل إنه يأسى لمصير الإنسان عموماً . . يشقى ويكدح ، يتعذب ويلهو . يسخر ويألم ، وفى النهاية : يموت ، يفنى ، يقضى ، يطويه الثرى ، يصبح كأن لم يكن . هذه الفكرة ، فكرة الفناء والموت والإحساس بالعدم ، تسيطر على انفعالات الكاتب وفكره وقصصه وأفكار شخوصه .

فى كل قصة يوجد هذا الخيط . وهذا التسليم نقرؤه على لسان ابن البلد بمثل ما نقرؤه على لسان الشاب المثقف . يتردد فى قصة (عنبر ٧) أكثر من مرة : (إننا نتشابه فى آخر الطريق . . . كلنا . . لاتوجد فروق تكفى ليحكم الواحد منا على الآخر . وليصبح بعضنا قضاة وبعضنا متهمين) ، (بالك فيه حاجة يتفضل فى الدنيا دى ؟ . أبداً كله بيروح عاطل مع باطل) (٢) . ثم نقرؤها بشكل آخر فى (الشاطر) : (كل شىء فى الدنيا لحظات تنتهى . . حياتك مع زوجك لحظات تنتهى . . وسعادتك

---

(١) «صباح الخير» - العدد ١٤٩ - ١٣/١١/١٩٥٨ - ص ٣٤ .

(٢) «روز اليوسف» - العدد ١٥٩٩ - ٢/٢/١٩٥٩ - ص ٢٣ - ٢٤ .

لحظات تنتهى . . وعذابك لحظات تنتهى . . وأنت نفسك عمر ينتهى . . كلنا سوف ننتهى . . لا شىء سوف يبقى فى هذه الدنيا) (١) .

كل شىء سيموت : الشجر والنبات والزهر والحيوان والجدران والآلات والمصانع والحديد والجبال والإنسان الكائن والذى سوف يكون ، والإنسان المولود والذى سوف يولد . كل شىء فى الدنيا مهما كانت قوته وعظمته وقدرته ومكانته سوف يموت . « جاد الرب » الذى دوخ البوليس ثلاثين عاماً انتهى أمره وتحول مخه إلى نفايات وجذاذات لأن (الموت قضاء مكتوب على كل العباد بلا تفرقة . . حتى الذين فى ذكاء جاد الرب يموتون . . . بدون البوليس . . وبدون أن يبلغ عنهم أحد . . . وبدون أن يراهم أحد . . بضغط الدم . . أو الشيخوخة . . أو بدون أى سبب معروف . . . كل واحد لابد أن يموت) (٢) .

الحياة عند « مصطفى محمود » فى قصصه القصيرة مأساة كبرى ، ألفت فصولها لهدف رئيسى هو أن تحصر الإنسان داخلها ، وتسد عليه أبواب الأمل ، بشكل نهائى غير قابل للتغير . لذا فإن الإنسان دائم القلق والاضطراب ، والأسى على مصيره ، والتساؤل عن معنى حياته ووجوده . وفى قصة (دواء منوم) يتساءل « الحفيد » الشاب تساؤلات عديدة واعية ، لم تكن تخطر على بال جده القانع الراضى بما قسم له . بينما الوعى عند الآخر يقوده إلى وضع علامات الاستفهام حول مصيره وعبثية بقائه والنهاية محددة ومعروفة : (كنت أشعر بضيق وسخط وتبرم بكل شىء ، وكنت أقول لنفسى . . ولماذا أعيش ولماذا خلقت . . ولماذا أستمر فى حياة لا أفهم لها أولا من آخر . . . ثم تكون نهايتى أن أموت كالكلب دون أن يشفع لى طول الصبر والانتظار . . ولماذا الصبر ولماذا الانتظار . . إذا كانا بلا فائدة . . وبلا جدوى سوى أن تطول المأساة إلى أرذل العمر . . وتكرر السخافات يوماً بعد يوم . . وسنة بعد سنة . . وماذا يغرينى بالانتظار . . الثراء . . النجاح . . الشهرة . . وهى أشياء ما يلبث أن يهال عليها التراب هى وصاحبها فلا يبقى منها إلا ذكريات باهتة فى صدور ما تلبث هى الأخرى أن تموت وتفنى ويأكلها الدود . . أى لذة فى حياتى . . الحب ؟ . . أن يكون لى ابن فى يوم من الأيام يشتمنى وكأنه لايعرفنى ؟ كلام فارغ . . أوهام . . فى أوهام . . أنا لا أريد أن أصبر وأثابر لأصبح مديراً فى الشركة التى أعمل بها وأتقاضى ضعف المرتب . . فأين هو المدير السابق . . الله يرحمه . . إنه فى قرافة الغفير يرقد جنباً إلى جنب جوار أحقر شحاذ . . ولا أريد أن أتزوج لأنجب ولداً ينتظر موتى ليرثنى . . كلام فارغ . . أنا لا أريد شيئاً بالمرة . . أريد أن أنام . . أغمض عينى فلا أتيقظ) (٣) .

ويرتبط بهذه الفكرة عند « مصطفى محمود » تصوره لغربة الإنسان ووحدته ، وأن العالم من حوله

---

(١) « روزاليوسف » – العدد ١٥٦٦ – ١٦/٦/١٩٥٨ – ص ٢٠ .

(٤) « شلة الأنس » – مصطفى محمود – دار النهضة العربية – ص ٨٦ قصة (سندوتش مخ) .

(٣) « شلة الأنس » – مصطفى محمود – دار النهضة العربية – د.ت ص ٧٧ .

يكيد له ويتحين الفرصة للانقضاض عليه . وإذا كان الإحساس بالغربة والتعبير عنها عند «إدوار الخراط» قد اتخذ شكلا تجريديًّا ؛ فإنه عند «مصطفى محمود» قد اقترب من الواقع ووجد لغربة الإنسان سبباً ، وإن ظل مع ذلك متمسكاً بضعف الإنسان وسلبيته واستسلامه . فالمجنون من ناحية ، والطبيب الشاب العاقل من ناحية أخرى ، كلاهما يستشعر بأن العالم ضده ، وأن الكل يتجسسون عليه ، وأنه محاصر ومقيد ، وغريب . يقول المجنون فى قصة (خانكة) : (– مفيش حد معايا .. كل الناس ضدى .. كل العالم بيتآمر على .. مفيش حتة أمان أروح لها .. كل حتة أروحها ألاقى فيها جواسيس .. كل حتة فيها أجهزة تسجيل .. السرير اللى احنا نايمين تحته فيه أجهزة تسجيل .. فيه ساعة .. حط ودنك على العمود .. سامع .. تك .. تك .. تك .. فيه شريط تسجيل ماشى ..

– وبعدين .. حانعمل إيه ؟

– كل العالم ضدنا .. أنا امبارح قعدت طول النهار فى التواليت مستخبى لغاية ما جه التمرجى ، وطلعنى بالعافية .. ما سابنيش إلا اما اديتله سيجارة ..

– وبعدين ... آخرتها إيه ..

– مفيش فايدة .. مفيش حل غير الهرب .. نهرب م الدنيا كلها ..

– ونروح فين ..

– نروح القمر .. نركب صاروخ روسى ونطلع الفضا .. ونسيب الدنيا باللى فيها)[1] .

هذا هو منطق المجنون الذى يريد الهرب إلى حيث لا شىء أو إلى حيث لا مهرب ، إلى حيث المستحيل . إنه هروب واستسلام ويأس وبعد عن مواجهة الواقع . نفس المنطق نجده على لسان الطبيب فى حديثه مع الممرضة التى ينوى الزواج بها :

(– حاسس أن كل الدنيا ضدى .. تصورى أبويا ما وافقش على جوازنا .. وحلف يمين بالطلاق من أمى لو اتجوزت من وراه ليطلقها .. وأمى بتلعن اليوم اللى خلفتنى فيه .. وبتفتش جيوبى .. وبتقرأ جواباتى .. وبتعيط .. وبتترجانى ..

– أنا كنت حاسبة حساب ده كله ..

– والممرضات زميلاتك بعتوا شكوى فينا للمدير .. والتمرجية بيتجسسوا علينا .. ومابقالناش عيشة هنا ..

– حانروح فين ..

– مابقالناش عيشة فى الدنيا دى ..

ينظر إلى القمر ويضىء وجهه فى أمل طفل .

---

(١) «المصدر السابق» – ص ١١٧ ، ١١٨ .

– نفسى أروح بعيد .. بعيد .. أروح القمر .. مش فيه صواريخ دلوقت بتروح القمر .. إيه رأيك .. نسيب الدنيا كلها باللى فيها .. ونروح القمر) [١] .

الفرد فى غربته وإحساسه بالوحدة مجنوناً كان أو عاقلا يلجأ إلى التفكير فى الهرب من الحياة ، لأن الحياة لا تفرق فى ضغوطها وقيودها وعبثيتها بين عاقل ومجنون ، الكل سواء لديها ، وهكذا فإن الكل عند « مصطفى محمود » يتخلص بطريقة واحدة هى الهرب . لكن الهروب من الحياة عجز عن مواجهتها وضعف فى الشخصية الإنسانية ، وليس قوة وقدرة على التغلب على كل صعابها ومآسيها ومشكلاتها . والتمسك بالحياة يقتضى العمل من أجلها والصمود فى مواجهة كل التحديات التى قد تعترض طريق الإنسان الفرد . كما أن الانتحار جبن وهروب ، لأن الذى ينتحر لم يستطع أن يقول : لا .. أمام الناس ، فقالها فى سره ..

ولعل هذا هو الذى يسم أبطال قصص مصطفى محمود بالسلبية . ونحن لم نجد ما يبرر ولعله باختيار شخصيات مريضة هروبية ، خاصة وأنه يقتطع من الواقع أحداثه ومواقفه من ناحية ، ومن ناحية أخرى نراه يعلل مأساة الإنسان بالظروف الاجتماعية . وكأن المجتمع فى نظره هو الذى يخلق للفرد كل أسباب شقائه وتعاسته وبؤسه وقلقه وحيرته واضطرابه . وهو فى هذين البعدين يختلف عن كل من توفيق الحكيم ويوسف الشارونى . المجتمع وراء غربة الفرد ، وراء الحيطان العالية التى تحجزه عن تحقيق أمله .

المجتمع هو الذى دفع « زكى » فى (عنبر ٧) إلى أن يصبح مجرماً بعد أن ضبط أمه مع إنسان غريب وهو ما زال طفلا : (من ثلاثين سنة يا بلدينا كنت عيل صغير .. سنى عشر سنين يدوبك . وكنت أكبر أخواتى .. وكانت أمى تسيب لى العيال كل يوم .. وتقول لى خد بالك منهم يا زكى .. كان أهلى بيحبونى .. وكنت أحبهم .. وكانوا يدلعونى .. ويقولولى يا زكوكة .. روح يا زكوكة .. تعالى يا زكوكة .. خد يا زكوكة .. هات يا زكوكة .. وبعدين ... وبعدين بقيت مجرم .. عشان بصيت من خرم الباب ..

– ماكنتش اعرف ايه ورا أخرام الأبواب .. كنت صغير ..

– كان بيجينا أيامها ضيوف كتير .. وكان فيهم واحد لما ييجى .. أمى تنبه على أنى ما اجيبش سيرة لأبويا .. وكانت تاخده .. وتقعد معاه مدة طويلة فى الأودة .. وتقفل الباب .. وفى مرة حطيت الكرسى وطلعت عليه .. وبصيت من خرم الباب .. وشفت أمى منغير هدوم .. أمى .. عارف يعنى إيه أمى ..

---

(١) «نفس المصدر» – ص ١٢٠ .

– وبعد كده عملت كل حاجة .. طفشت من البيت .. وسبت البلد .. ودخلت إصلاحية .. وملجأ .. وسجن .. وشربت الأفيون .. وتاجرت فيه .. وبقيت مجرم .. وحيوان(١).

والمجتمع هو الذى يدفع «فردوس» الراقصة إلى أن تقدم بجسدها الفرح للناس ، ولكنهم يعذبونها ويزدرونها ويحتقرون مهنتها ويحولون بينها وبين أن تكون زوجة شريفة كما تتمنى (ربنا يتوب علينا من الشغلة اللى مسرحانا كل ليلة زى القرداتية .. نرقص للناس ونهز بطننا وبعدين ناخد بالأقلام آخر الليل .. اللى يقف لى ورا الباب ويقولى يا فزدق .. تيجى يالا يا فزدق .. يا فزدق .. يا فزدق .. مكتوب علينا الشقا والضنا ، وبرده نطلع ولاد حرام فى الآخر .. محدش بيقدر شقانا أبداً .. كل الناس بيمسحوا عارهم فينا .. كل الناس أندال عشان سايبينا نعيش العيشة دى .. نعمل لهم الفرح ويعملوا لنا الذل)(٢).

الناس الأنذال والمجتمع الظالم والظروف القاسية هى العوامل التى تكمن وراء تحول أخلاقيات «نرجس» الممرضة فى (عنبر ٧) : (الدنيا كلها مزعلانى .. الدنيا داست علىّ يا عوف .. وداست على كل الحاجات الحلوة اللى كنت بحبها .. أنا اتقتلت ألف مرة .. ما بقاش فىّ روح .. بقيت جسد .. وجسد متعذب انت ماشفتنيش من عشر سنين .. وأنا طفلة بحب الناس وأصدقهم .. كنت حاجة تانية ..

–كان كل واحد يحبنى لغاية ما يخف وبعدين ينسانى .. كنت زى البروفة اللى تتلبس جوه الدكان بس .. كنتوا أشطر منى دايما .. وكنتوا تقعدوا مع بعض وتعلموا بعض .. وتقولوا .. نرجس الشقية .. كنتوا تقولوا كده عشان تنسونى .. وبعدين بقيت شقية صحيح .. وبقيت أكدب زيكو .. بقيت وحشة .. أنا باكدب وأنا باكره الكدب .. أنا طبيعتى مش كده .. أنا مش وحشة .. الدنيا اللى عشقتها هى اللى كانت وحشة أوى)(٣).

ومع ذلك فإن مصطفى محمود فى قصصه لا يثق بالإنسان وقدرته وإيجابيته وإمكانيته على أن يأتى بالخير ، وأن يضحى فى سبيله بكل شىء دون يأس أو تشاؤم . إنه وكل الكتاب الذين ينحون فى قصصهم القصيرة منحى فكريا ينظرون إلى الحياة نظرة تشاؤمية حزينة ، لا تفاؤل فيها ولا استبشار وثقة بالنفس وبالغير ، وأمل فى المستقبل ، وقدرة على التحكم فى المصير . إن الفكرة عندهم ليست ذات صبغة عملية واقعية بوصفها سلوكاً موضوعيًّا تجاه حالة أو موقف أثاراها فاتجهت رأسا إلى هذا الموقف

(١) «روزاليوسف» – العدد ١٥٩٩ – ١٩٥٩/٢/٢ – ص ٢٤ .

(٢) «روزاليوسف» – العدد ١٤٢١ – ١٩٥٥/٩/٥ – ص ٢٣ .

(٣) «روزاليوسف» – العدد ١٥٩٩ – ١٩٥٩/٢/٢ – ص ٢٦ .

أو تلك الحالة لتغيرهما . كما أنهم إن صوروا الواقع بصورة أو بأخرى ، فإنهم لا يصورونه فى ثوريته تجسيداً لحركة الحياة .

هذه وغيرها من الأسباب هى التى جعلت « الدكتور على الراعى » يأخذ على « مصطفى محمود » عدم تعمقه الواقع وإلقاء الضوء على الأسباب المتوارية خلف الظاهر السطحى : (أحب أن يعمق المؤلف من نظرته ليتبين هو نفسه من تلقاء نفسه أن وراء الواقع ما هو أعمق منه ، وأن الحقيقة التى تختفى وراء الواقع تشير إلى أن كل شىء يتغير . وأن فى التغير يكمن دائما الأمل ، لو تبين المؤلف هذا من تلقاء نفسه لارتاحت أعصابه ورحبت نظرته وأصبحت علاقاته بالناس أكثر رحمة وأقل عناداً)(١).

ولئن اشترك « مصطفى محمود » مع « يوسف الشارونى » فى منحاه الفكرى ، والفلسفة الوجودية التى تأثر بها ، وعبرت قصصه القصيرة عن انعطاف نفسى وعقلى نحوها ، فإنا نلاحظ أن ثمة اختلافات بينهما . فقد ابتعد عن لغة التجريد ، فأصبح كما يقول الدكتور لويس عوض : (تقرأه فتحس أنه رجل يعيش بلا أفكار لأنه يترجم أفكاره دائماً إلى أحداث الحياة ، أو على الأصح هو لا يترجم الأفكار إلى أحداث، ولا يترجم الأحداث إلى أفكار ، وإنما يبدأ بأحداث الحياة وينتهى بها)(٢). كما أنه لم يبتكر لقصصه شكلا معاصراً ، وإنما آثر لها الشكل التقليدى المعروف ، فلا نجد « الشخصية » تعيش فى كابوس أو حلم وإنما تعيش فى واقع وتصادف واقعاً وتتأثر به . وهو فى كثير من قصصه القصيرة أميل إلى رسم المشاهد الدرامية ، مما يجعل قصصه أقرب إلى المواقف المسرحية . يلعب فيها دور المخرج ، يحرك الشخوص ، ويحدد لهم أماكنهم على خشبة المسرح ، ويوجههم إلى حيث يريد ، ويشير إليهم بالحوار الذى ينطقون به . ويتمثل ذلك فى قصص مثل (المعجزة) و(حنان) فهو يكتبها كما لو كان يخطط لمشهد مسرحى أو يكتب سيناريو فيلم ، وهى تبدأ على هذا النحو : (ليلة السبت .. الوقت بعد الثامنة مساء .. غرفة واسعة فى بيت طبيب روحانى .. الأنوار مطفأة .. النوافذ مغلقة وعليها ستائر سود .. الظلام دامس .. موسيقى هادئة تنبعث من أسطوانة فى الركن .. الحر قاتل .. والعرق يتصبب على الجالسين .. وهم خمسة .. بينهم صديقى .. كلهم جاء للعلاج الروحى .. الوسيط جالس فى شبه غيبوبة .. وأنا قابع فى الركن أتلفت حولى فى الظلام .. وأنفخ من الحر ..)(٣) . أما قصته (حنان)(٤) فهى أقرب إلى الموقف الدرامى أو التمثيلية الإذاعية منها إلى القصة القصيرة . ونجد الكاتب يعين الحركات والإشارات والإيماءات والنبرات كما يفعل المخرج المسرحى أو الإذاعى توجيها

---

(١) «المساء» - العدد ٩٥٣ - ١٩٥٩/٥/٢٧ - ص ٨ مقال (مصطفى محمود فنان مجيد ولكنه مرير) .

(٢) «مقالات فى النقد الأدبى» - د. لويس عوض - مكتبة الأنجلو المصرية - ص ٣٨٨ .

(٣) «أكل عيش» - مصطفى محمود - دار النهضة العربية ١٩٦٠ - ص ١٠٠ .

(٤) «روزاليوسف» - العدد ١٥٩٦ - ١٩٥٩/١/١٢ - ص ٢٢ .

للممثلين : (فى غيظ) و(فى عصبية) و(مقاطعاً) و(يصرخ باكيا) و(يشد شعره) و(يروح ويجىء ، وهو يلوح بيديه) و(يسكت ثم يعود فيرفع صوته) و(تصرخ من غرفتها) كما أن مصطفى محمود يعتمد على الحوار عنصراً رئيسيًّا فى قصصه القصيرة . وهو حوار طبيعى يكتبه كما تنطقه الشخوص فى الواقع ..ولغته بسيطة سهلة . يمزج بين الحوار والسرد والوصف والتحليل مثل يوسف إدريس وأغلب الكتاب الواقعيين الذين يضمنون لغة السرد ألفاظا وجملا عامية . إنه يلتقط الأحداث والمواقف والمشاهد والشخوص ، ويرسمهم بخفة ويقدمهم برشاقة دون أن يطيل الوقوف للتعمق ولا لمعرفة البواعث والأسباب والعلل .

وعلى عكس « مصطفى محمود » نجد الكاتب « **محمد أبو المعاطى أبو النجا** » ، يطيل الوقوف للتأمل والتفكير والمناقشة ، وكأنه يريد أن يحدث توازناً بين الفكر والواقع ، بين الفكر والصور الواقعية ، ثم بين الفكر والفن . وكأنى به قد استوعب تجارب كتاب القصة القصيرة الذين سبقوه ، من يحيى حقى ومحمود البدوى وعبد الرحمن الشرقاوى وشكرى عياد وعبد الرحمن فهمى ، إلى يوسف إدريس ، متعرفاً ودارساً منهج كل منهم وطريقته فى الكتابة ، ثم مقارناً بين نماذجهم وما اطلع عليه من أدب الغرب ، محاولاً بعدئذ أن يختط لنفسه أسلوباً فى كتابة القصة القصيرة ، جمع فيه بين واقعية يوسف إدريس فى مرحلته الفنية الأولى ، وبين شاعرية محمود البدوى وإحساسه بأن مأساة الإنسان ليس مبعثها القوى المادية فحسب ، وبين الفكر الوجودى كما تمثل فى أعمال كامى (الطاعون) و(الغريب) و(العادلون) وأعمال سارتر وخاصة قصصه القصيرة .

ومن هنا فإنا نجد عند « محمد أبو المعاطى أبو النجا » الوقفة الطويلة أمام جزئيات الواقع وتفصيلاته ، ملماً بها واصفاً إياها فى آلية وفوتوغرافية لا تفوتها نأمة أو همسة أو أى عنصر بسيط من العناصر التى يزخر بها ، واقع الحياة كما فى (حارس المقبرة) و(فى الطابور) وهو ما لم نكن نظفر به فى قصص مصطفى محمود ، ولا فى قصص توفيق الحكيم ، بقدر ما كان علامة مميزة لقصص يوسف إدريس القصيرة التى كتبها فى المرحلة الأولى من حياته الفنية قبل أن يتجه نحو الواقعية الشمولية . كذلك فإنا نلاحظ أنه يتناول بعض المواقف فى قصصه تناولاً شاعرياً مبعثه الحس الإنسانى ومداره الشخصية الإنسانية بتعاطفها وتوددها وحبها ، وبضعفها وسلبيتها وجبنها وخوفها وشجاعتها . وهذا جعل عالم « محمد أبو المعاطى أبو النجا » فى قصصه القليلة التى كتبها قبل ١٩٦١ عالماً مقبولاً قريباً من الواقع ، وليس عالماً كابوسياً بأى حال من الأحوال . فالقصص لا يسيطر على جوها التشاؤم والحزن والقتامة ، واللاجدوى من الحياة ، وعبثية الوجود . وإن كان الدافع إلى كتابتها تساؤل مستمر يبحث عن إجابات مقنعة ، حول السلوك البشرى بدوافعه المعقدة ، ووسائله وغاياته ، وحول غموض الحياة وتركيبها العجيب ، وحول وجود الإنسان ، وحاجاته ، وكيفية إشباع هذه الحاجات ، وتولد الحاجات من

الحاجات ، والقوانين التى تحكم الوجود ، والتناقضات الموجودة فى الحياة البشرية ، وأزمات الإنسان وما شابه ذلك . وهو فى هذا يحاول أن يجمع بين الفلسفة الوجودية ، وبين الفلسفة الماركسية ، مستفيداً فى طريقة عرضه الفنى من أسلوب الواقعيين فى تناولهم للواقع ، حتى يتجنب خلو فكره من الصدق والحرارة ، وحتى يجعل الفكرة منبثقة من موقف حى ، ومن خلال شخصيات أبرز ما فيها إنسانيتها .

ومما يثير الدهشة حقاً أن هذه المحاولات فيما يتعلق بالفكر ، وفيما يتصل بصياغته فى شكل قصة قصيرة ، بدأت تكشف عن نفسها رويداً رويداً فى قصص «محمد أبو المعاطى أبو النجا» التى كان ينشرها فى مجلة (الرسالة) ثم فى مجلة (صباح الخير) وصحيفة (المساء) ومجلة (الشهر) . ومعروف أنه طفق ينشر قصصه القصيرة وهو فى التاسعة عشرة من عمره (من مواليد قرية الحصاتية ١٩٣١) ، حتى إذا ما بلغ التاسعة والعشرين أدرك أن بإمكانه أن يعرض على القراء طريقته فى التفكير ، ووسيلته فى التعبير ، فأصدر أول مجموعة قصصية له (فتاة فى المدينة) ١٩٦٠ . وهى تحمل فى أعطافها كل ما يمكن أن يحمله مولود من العناء الذى ظل عشر سنوات يجاهد للانفلات من القوقعة والخروج إلى العالم الخارجى . ثم لا يلبث بعدئذ أن يتخلص من الرتابة والآلية ، ومن الإسراف فى الوصف والتحليل والتساؤلات العديدة والمناقشات الطويلة ، وإذا به ينظر إلى الواقع فى حركته ، ويختار اللحظة الحية الناضجة ، وينأى عن البعد الطولى للشخصية والاستغراق الكلى فى حياتها وتاريخها الممتد ، وهو ما يظهر فى قصتى (حق) – المنشورة فى العدد ٢٤ من مجلة «الشهر» – ١ / ٩ / ١٩٦٠ – و (قرية أم محمد) – أخبار اليوم . العدد ٨٧٣ – ٢٩ / ٧ / ١٩٦١ .

وعلى الرغم من أنا نعتقد أن محمد أبو المعاطى أبو النجا قد تطور فى فنه القصصى خلال عشر سنوات كما يبدو لنا من هاتين القصتين القصيرتين ، فإنه لا يمكننا أن نزعم أنهما تمثلان قمة التطور الفنى عنده ، بحيث نعتبره مجسداً وممثلاً للاتجاه الفكرى فى القصة القصيرة المصرية ، كما اعتبرنا قصص د . شكرى عياد الذروة التى وصل إليها فن القصة القصيرة فى اتجاهه نحو الواقعية الانطباعية ، وكذا يوسف إدريس فى اتجاه القصة المصرية القصيرة نحو الواقعية الشمولية . ذلك أن محمد أبو المعاطى أبو النجا لا يزال يطور من فنه فى القصة القصيرة ، وما زالت تواجهه قضايا ومشكلات وتساؤلات تختلف عن تلك التى كانت موجودة أول عهده بالكتابة ؛ وكان الكتاب السابقون عليه والمعاصرون له قد تعرضوا لها بشكل أو بآخر ، سواء كان ذلك فى قصص قصيرة أو روايات طويلة أو مؤلفات فلسفية ، وسواء كان ذلك فى أدبنا المصرى الحديث أو فى الأدب الغربى . وكان قد وجد نفسه بحكم القراءة والاطلاع والتأثر بهم يفكر مثلهم ويتساءل على النحو الذى كانوا يتساءلون . لكنه فيما بعد ١٩٦١ ، ١٩٦٧ كان عليه أن يواجه مسائل ومشاكل وقضايا وواقعاً يحتاج منه إلى فكر وفن متطورين ، خاصة وأن لديه الأرضية والمهاد والأساس الذى يستند إليه .

وإذا كنا فى تعرضنا للقصص القصيرة ذات الاتجاه الفكرى والفلسفى عند توفيق الحكيم ويوسف الشارونى ومصطفى محمود قد انتهينا عند كل منهم إلى رأى محدد وحكم واضح وتقويم معين ، فذلك لأن كلا منهم فى قصصه القصيرة كان اتجاهه قد استوى ولم يعد يحيد عنه مهما كانت الظروف ومهما تغير الواقع وتطور . فقصص توفيق الحكيم لا تزال ذهنية تؤكد « التعادل » ، وقصص يوسف الشارونى لا تزال تهتم بالفكرة المجردة ، وتؤمن بالتشابك والتعقد ، وتدور حول لحظة تؤكد مفهومه للتزامن ، وتصور الإنسان الباحث عن خلاصه فى عالم كابوسى معقد ، ولا يزال مصطفى محمود فى قصصه القصيرة حزيناً كئيباً عاجزاً عن مواجهة مصيره ، يائساً مستسلماً مهزوماً .

بيد أن مجرد التفكير فى إصدار حكم نهائى يلزم كل إنتاج محمد أبو المعاطى أبو النجا بطابع واحد وخط سير مستقيم ، يصبح أمراً تعسفياً للغاية ، نظراً لتطوره وتجدده فكراً وفناً ، ومحاولاته المتعددة فى البحث والتجريب . وإن كان هذا لا يمنع الإشارة إلى قصصه القصيرة التى كتبها فى الفترة التى نحن بصدد دراستها ، على أساس جنوحها الشديد نحو الاتجاه الفكرى والفلسفى ، وعلى اعتبار أنها تشكل المهاد والأساس الذى انطلقت منه قصصه القصيرة فيما بعد ، وليس لأنها القمة التى تبلور عندها الاتجاه الفكرى كما سبق القول .

وتنشغل قصص محمد أبو المعاطى أبو النجا التى كتبها فى هذه الفترة ، بالتفكير فى التناقض بين الحرية والنظام ، وبين الوجود والعدم ، وبين الحركة والسكون ، وبين الثقة والحذر ، وبين الخوف والشجاعة ، وبين القول والعمل ، والعلاقة الموجودة بين الفرد والجماعة ، وبين الموت والحرية ، وبين الموت والتضحية . فقصة (حارس المقبرة) تناقش علاقة الحياة بالموت ، والأحياء بالأموات ، وكيف أن الإنسان الذى يحس فى حياته باللا ضمان واللا أمل يفكر فى اللجوء إلى الأموات ويصبح دائم التفكير فيهم ، ومقارنة حاله بحالهم .

والأزمة فى (فتاة فى المدينة) أزمة ثقة تبعث على الخوف والحذر ، الخوف من كل شىء ، والحذر من كل إنسان . لا شىء فى هذه الدنيا يستحق منا الثقة ، كل الناس ، والموجودات ، والخلق ، يجب أن نحذرهم ونخشاهم لأنهم مصدر خوف وقلق بالنسبة لنا . ومن خلال تجربة صغيرة حدثت لفتاة فى المدينة ، أصبحت تخشى الناس ، لأنهم جميعاً مثل ذلك الحبيب الذى تركها فجأة بلا كلمة وداع . إنهم جميعاً كلاب . لن تطيع أحداً . ولن تسمع كلمة من أحد حتى ولو كانت كلمة إطراء . ومن ثم انتابها إحساس أشبه بإحساس الغريق . الغرق فى هذا العالم الصاخب الهادر الخداع الكاذب الذى يظهر غير ما يبطن .

الخوف من العالم المحيط بنا ، ومن الناس الذين نتعامل معهم ربما لأن ثمة أشياء فى داخلنا لا نعرفها ولا نكشف عنها ولا نحب للآخرين أن يعرفوها ، الخوف إحساس موجود لدينا مرتبط

بالحذر ، قد يثيره موقف خطير وقد يثيره موقف بسيط تافه عادى . وقد لا يتوفر الموقف أبداً ، لكن هذا لا يمنع وجود «الخوف» ولا يمنع «الحذر» من وقوعه : (لم تكن تخاف شيئاً معيناً . . ولم يكن بينها وبين هذا الشاب ما يدعو إلى الخوف . كأن واحداً من هؤلاء الذين تجمعنا بهم المصادفة فى عربة أو قطار . . ومع ذلك فقد كان يجثم فى أعماقها شعور غائم بالخوف . الخوف الذى يثيره فى نفوسنا أننا لا نثق بالأشياء التى حولنا . . كانت تشعر أن الأشياء من حولها ليست كما تبدو لأول وهلة . . كلمات الناس . . حركاتهم . . بسماتهم . . كل ما يفعلون . . كل هذه الأشياء جدران لا ينضر منها سوى ناحية واحدة . . ويظل فى الناحية الأخرى شىء لا يمكن أن نراه . . ويبقى ذلك الشىء يثير فينا الخوف الذى ينبعث بدوره قدراً من الثقة)(١).

والخوف على الذات والتضخم فى الحرص عليها ، يدفع إلى التمسك بالحياة ، والحذر من الموت . وهذا يؤدى إلى التقوقع والانعزال والبعد عن العالم الخارجى الذى قد يفقدنا ذواتنا كأفراد ويقضى على حرصنا ويدمر حياتنا . وهذا هو ما تكشف عنه قصة (الآخرون) . وإن كان لها بعد آخر . إذ حاول الكاتب فيها إن يناقش ظاهرة السلبية المفرطة التى تحول دون التعاطف بين السلبيين الحريصين الحذرين وبين الآخرين فى عالم خارج الذات وبعيد عن أنانيتها وفرديتها حيث التضحية من أجل الآخرين وفى سبيل الجماعة وليس من أجل الأنا ولمصلحة الفرد . والإنسان من خلال احتكاكه بالواقع حيث اللا أنا ، وحيث التطبيق الفعلى والتجارب الحقيقية ، يستطيع أن يكشف ذاته ، ويتعرف إلى ذوات الآخرين . وهنا ينبغى الإشارة إلى الفكرة التى ألحت على قصص محمد أبو المعاطى أبو النجا ، وهى ضرورة الربط بين الفكر والواقع ، وأنه فى خلال التجربة وفى ثنايا الواقع تنصهر الأفكار وتتبلور ويتحدد معدنها ، ومدى صلاحيتها أولا نفعيتها .

يقول الكاتب هذا فى (الطابور) وفى (الآخرون) وفى (تجربة مع الموت) وفى (خروج عن الموضوع) . ففى الطابور لا تمارس تجربة الديمقراطية على مستوى الكلمات ولكن على مستوى التجربة الواقعية فى الحياة بأن يأخذ الراوى مكانه فيه ، وأن يخضع لنظامه . وفى (الآخرون) كان لزاماً على المراسل الصحفى فى معركة القناة أن يعيش واقع التضحية ويشهدها ويراها بعينيه حتى يدرك قيمة التضحية . وفى (تجربة مع الموت) يحدث نفس الشىء : (يا له من مخلوق ذلك الإنسان : لا يكتشف قواه الكامنة إلا من خلال بعض الأحداث والمواقف ، ولكن أى أحداث ومواقف ؟ . . هناك فى الحياة أشياء كثيرة يمكن أن نحددها وأن نؤكد موقفنا حيالها ، فبمقدور إنسان ما أن يرفض ثروة مفاجئة أو يضع حداً لقصة حب أو ينفق جزءاً من حياته عبداً لفكرة أو لشخص . ولكننا حيال تجربة واحدة ، تلك هى التجربة التى نواجه فيها الموت بنوع من الاختيار ، لا يمكن أن نحدد شيئاً أو أن نؤكد

(١) «فتاة فى المدينة» – محمد أبو المعاطى أبو النجا – دار الآداب – بيروت ١٩٦٠ – ص ١٩ .

موقفاً لأن المشاعر نفسها والأفكار تنبعث من داخل التجربة وتتحدد بشكل نعجز حتى أن نخدس به) [١]. ويؤكد الكاتب فى هذه القصة (إننا يجب أن نكتشف قيمة حياتنا من خلال التجربة) [٢]. وفى قصة (خروج عن الموضوع) يطالب المدرس – نظريًا – تلميذاته بألا يخرجن عن موضوع الإنشاء الذى يكتبن فيه ، لكنه هو نفسه – واقعياً – ومن خلال التجربة لا من خلال الأفكار والكلمات والألفاظ والشعارات ، يخرج عن الموضوع وهو يخط رسالة لصديقه .

إلى جانب هذا نجد الكاتب فى قصصه يناقش بهدوء فكرى واتزان عقلى العلاقة بين الموت والحرية ، ومن هم الذين يموتون من أجل الحرية ، وهل تستأهل الحرية أن نضحى من أجلها بأنفسنا ، بشكل يستغرق مساحة كبيرة من حجم القصة ، الذى قد يصل إلى سبع وعشرين صحيفة مثل (فى الطابور) أو خمس وعشرين صحيفة (حارس المقبرة) أو ست عشرة صحيفة (تجربة مع الموت) ، وقصص تناقش حرية الاختيار الفردى فى ظل الجماعة ، وأخرى تتناول موقف الجماعة من الفرد حين يخطئ ، وكلها أفكار يتأنى ويتروى الكاتب فى تناولها بالمناقشة والتحليل وتقليبها على أوجه متعددة ، مما يثقل كاهل القصة القصيرة ، ويقودها إلى الحجم الذى أشرنا إليه ، ويفقدها الحركة ، ويحيل الشخوص فيها رموزاً لأفكار يريد الكاتب مناقشتها ، فتغدو هياكل عظمية لا روح فيها ولا ملامح لها ولا حياة تتدفق فى عروقها .

وتبدو ملامح مرحلة متطورة فى قصة محمد أبو المعاطى أبو النجا (قرية أم محمد) حيث يختفى التصوير الآلى الحرفى وينعدم الاهتمام بالجزئيات ولا يكون ثمة بطء وهدوء راكد ومناقشات عقلية ، بل يصور الكاتب الواقع فى حركته ونموه ، والجماعة فى موقفها وحركتها إزاء ما يواجهها من خلال حدث جزئى بسيط مفرد . القرية كلها تتحرك حينما تتعرض لموقف موحد ، ينكشف خلاله الوجود الداخلى للأفراد والصراعات الدفينة بين الطبقات المالكة والأجيرة فى القرية . وخلال العرض الواقعى لحركة القرية يبرز الكاتب كذلك تلك القيم الهابطة المتعفنة التى يتشبث بها المالكون الاستغلاليون ، بينما يظهر من ناحية أخرى القيم الإيجابية الكامنة عند الأجراء والكادحين . بل عند (أحمد أبو المكاوى) الفلاح الإيجابى الثائر دائماً على كل وضع ظالم وشاذ .

وأبو المعاطى أبو النجا لا يثقل على القارئ بأفكاره ، ولا يبطئ فى مناقشة الفكرة ، وإن كان يركز تركيزاً شديداً ، ويسلط أضواءه القوية الكاشفة على الموقف بكل أبعاده ، والمكان بمحتوياته ، والشخوص بملامحهم البارزة وقسماتهم الظاهرة ، والحوار هنا يبرز دوره الرئيسى ، ومن قبل لم يكن له مثل هذه الحيوية والأهمية . إذ يعبر هنا عن الأبعاد الفكرية والنفسية والاجتماعية للشخصيات المتحاورة . وهو هنا أيضاً يساعد على تطوير الحدث ، وعلى بلورة الفكرة . فالفكرة موجودة بما يجب

---

(١) ، (٢) «فتاة فى المدينة» – محمد أبو المعاطى أبو النجا – ص ٣٩ – ص ٢٩ .

أن تكون عليه الفكرة فى القصة القصيرة ، حيث لا تطغى على الشكل ، ولا تحجب بقية عناصر العمل الفنى ، ولا تمنع وصول التأثير والانطباع .

ويبقى أن ننتظر تطور الاتجاه الفكرى فى القصة القصيرة عند محمد أبو المعاطى أبو النجا فيما بعد ١٩٦١ ، ١٩٦٧ ، لنرى إلى أى حد استطاع هذا الكاتب الشاب أن ينتهى إلى رؤية محددة للوجود والحياة ، وللقضايا والتساؤلات العديدة التى واجهته وتواجهه ، وهل وفق فى بلورة رؤيته وأفكاره فى شكل فنى ، يمتزج فيه الفكر بالواقع ، والموضوع بالذات ، والحركة الداخلية بحركة الواقع الخارجى ، أو لم يوفق ؟ ، وذلك فى إطار المرحلة الحضارية والواقع الاجتماعى والاقتصادى والفكرى والسياسى والنفسى للمجتمع كله .

خاتمة

شهدت الفترة ١٩٣٣ – ١٩٦١ فى أدبنا المصرى الحديث مسار القصة القصيرة فى اتجاهات رئيسية أربعة ، كان كل منها استجابة تلقائية للمرحلة الحضارية التى أنبتته ، وجاء نتاج تفاعل مجموعة كبيرة من العوامل يرجع بعضها إلى الظروف المادية والاجتماعية والطبقية ، ويرتد بعضها الآخر إلى المناخ الفكرى والثقافى والسياسى الذى تتنفس من خلاله القصة القصيرة أداة للتعبير والتصوير الفنيين .

فطوال الثلاثينيات ؛ وفى ظل نمو رأس المال المحلى وازدياد عنفوانيته ، وظهور وعى الطبقة البورجوازية بمكانتها وحرصها على السيطرة اقتصاديًّا وسياسيًّا وفكريًّا وفنيًّا وأدبيًّا ، ثم شغفها المستمر بمحاكاة البورجوازية الأوربية الغازية فى سلوكها وقيمها وأدبها وفنها ؛ وإبان القهر الاستعمارى البغيض الذى ولد لقاء غير ودى مع أوربا ؛ فضلاً عما ساد مجتمعنا من طبقية وظلم اقتصادى وبؤس اجتماعى واستبداد سياسى تمثل فى الحكومات الديكتاتورية التى تتابعت على الحكم آنذاك ؛ كانت النتيجة الطبيعية أن تتاح الفرصة للاتجاه الرومانسى فى القصة القصيرة كى يملأ اتساع المرحلة . خاصة وأن هذا الاتجاه كان قد صادف هوى فى النفوس فى أول القرن وطوال العشرينيات ، وهو ما عبر عن نفسه فى مقتبسات المنفلوطى الدامعة ، وترجمات أحمد حسن الزيات ، وما عربه محمد عوض محمد ، وما كانت تقدمه فرقة يوسف وهبى المسرحية ، إلى جانب طوفان من الميلودرامات مترجمة كانت أو مقتبسة أو مصنوعة محليًّا .

ولما كانت الطبقة البورجوازية هى المتحكمة ، ولما كان أبناؤها هم الكاتبون ، وأغلب القارئين لتميزهم علمياً ووظيفياً واجتماعياً ، مما هيأته لهم قدراتهم المادية ونشأتهم فى حضن هذه الطبقة ، فقد تحتم على القصة القصيرة أن تكون تعبيراً عن هذه الطبقة ساكنة المدينة . وعمن يحلمون بحياة مثل حياتها . ومن ثم فإنها لم تخرج عن الحدود الضيقة لتلك الطبقة ، ولا عن العالم الذاتى الصغير لكاتبها الذى يعتمد على التأمل المجرد المنعزل عن الواقع الخارجى الموضوعى .

وعلى هذا النحو سيطر الاتجاه الرومانسى على وجدان كتاب القصة القصيرة ومبدعيها على اختلاف نزوعهم نحوه . إذ منهم من اكتفى بالتعبير عن طبقته البورجوازية وتمجيدها ، كما تمثل ذلك فى قصص محمود كامل ، ومحمد أحمد شكرى ، ويوسف حلمى ، ويوسف جوهر ، وإبراهيم ناجى ، وصلاح ذهنى ، وحلمى مراد ، وصالح جودت ، وعزت السيد إبراهيم ، وحسين مؤنس ، ويوسف السباعى ،

وإحسان عبد القدوس ، وإسماعيل الحبروك ، ومحمد فرج ، وحسن فتحى خليل ، ونقولا يوسف ، ومحمود صبحى ، وعبد المنعم الصاوى ، وغيرهم ممن صاغوا قصصهم القصيرة على غرار قصص هؤلاء شكلاً وموضوعاً . ومنهم من زين لقصصه القصيرة عالماً يوتوبيًّا حالماً . قائماً على ركائز فردية بحتة ، وملتفاً حول موضوعات وقضايا عاطفية مسرفة فى عاطفيتها ، وبعيدة كل البعد عن عالم الواقع والموجود مما يدرك بوضوح فى القصص القصيرة التى كتبها محمد أمين حسونه ، وعبد العزيز عمر ساسى ، وحبيب توفيق ، وشعبان فهمى ، وفؤاد فهمى ، ونقولا حداد ، وأحمد صبرى ، وحسين عفيف . ومنهم من لاذ وجدانيًّا وشعوريًّا بالقرية – على اعتبارها موطنه الأول ومكمن ذكرياته – ووجد فيها مجالاً لانطلاقاته الخيالية ، وميداناً فسيحاً لإثبات وحدانيته وتفرده ، وموئلاً يحميه من هجير المدينة . لذا تناولت قصص محمد عبد الحليم عبد الله ، ومحمد زكى عبد القادر وابنة الشاطىء الريف المصرى تناولاً رومانسياً ، ذاتياً ، خيالياً ، سكونياً ؛ ولم تصوره تصويراً موضوعياً ، واقعياً ، يشهد بمعايشتها الحقيقية للقرية ، وانتمائها العقائدى للريف ، وانتصارها الطبقى للفلاح الكادح ، ويكشف عن إدراكها العميق لحركة الواقع والصراعات التى تعتمل فى جوانبه .

وينفلت من أسر البورجوازية كتاب شهدوا العالم البورجوازى ، لكنهم لم يحيوا حياة أبنائه ، ولم يتخيلوا أنفسهم وهم يندمجون فى أيامه ولياليه ، كما أنهم لم يهربوا إلى الريف – وهم يقطنون المدينة – لإيمانهم بضرورة الثورة على الطبقة البورجوازية ، واقتلاع جذورها ، وتحطيم نظمها ، وإهدار قيمها ، وتشويه معالمها . تقودهم إلى ذلك بعض القيم الجديدة ، والأفكار الاجتماعية المتقدمة التى يؤمنون بها ، ويجهدون من أجل تطبيقها ، لكن تعوقهم العلاقات الاجتماعية القديمة السائدة فى المجتمع . فتندلع بين ضلوعهم ثورة من هول ما يستشعرونه من مسافات شاسعة بين الواقع الذى يبتغون القضاء عليه ، والمثال الذى يرغبون فى تحقيقه .

وإزاء الضغوط الجاثمة على صدور هؤلاء المثقفين ، يجد حقدهم على القديم وعالمه ، وتحمسهم لبناء أشكال جديدة من الحياة ، ونقدهم للأوضاع الطبقية ، وتفتحهم على الواقع الاجتماعى ، ووقوفهم مع المظلومين ، وهجومهم على البورجوازية المتعفنة ؛ يجد كل هذا متنفساً له فى قصة قصيرة ، تشترك مع القصص الرومانسية فى كونها تخاطب خيال القارئ وعاطفته أولاً ، وتعتمد على اللمحة الشخصية ، وتطلق العنان للعاطفة وما تحمل عليه العاطفة من مبالغات ، وتميل إلى الأسلوب الشاعرى ، والنغمات الرنانة ، والصور البلاغية ، كما تركن إلى أحكام الكاتب الذاتية ، وآرائه الخاصة ، وتعليقاته المبثوثة . إلا أنها مع ذلك رومانسية إيجابية وليست سلبية ، ثورية وليست انهزامية ، تقدمية وليست رجعية . لا تستسلم لمخدرات « الفردية » التى تضخم « الذات » تضخيماً مبالغاً فيه ينتهى بالإنسان إلى « قوقعة » من الأنانية ، أو العزلة خلف أسوار الماضى وأمجاد القدماء ، أو التهويل من شأن

كل ما يمت إلى البورجوازية المتعالية بصلة . وتجسدت هذه الرومانسية فى قصص عبد الرحمن الخميسى .

بيد أن كتاباً آخرين عاشوا فى هذه الأثناء ، وشاهدوا البورجوازية فى أوج عظمتها وسيادتها وجبروتها ، لكنهم لم تهيأ لهم ظروف الحياة الطيبة أو العمل المريح أو الكسب المادى المضمون ، كما أنهم لم يحظوا بالفرص التى كان يحظى بها أبناء الطبقة البورجوازية ؛ فهم ليسوا بورجوازيين ، لا بحكم الوظيفة الاجتماعية ، ولا بوسيلة الملكية ، ولا عن طريق الدرجات العلمية العليا التى حصلوا عليها ، ولا لانتسابهم إلى أسرات عريقة ، ولا لأنهم يتخذون من الأحياء الراقية فى المدينة موطناً ، وإنما هم أقرب إلى الطبقات الشعبية والكادحة منهم إلى البورجوازية .

وقد دفعتهم ظروف حياتهم الخاصة ، وظروف المجتمع من حولهم ، وإحساسهم المفرد بالاضطهاد من قبل البورجوازية الحاكمة والمسيطرة والمالكة ، إلى الحقد على هذه الطبقة ، والبغض لسلوكها ، والكراهية الشديدة لقيمها وأخلاقياتها . وبالتالى إلى العكوف على تثقيف أنفسهم بالثقافة المعاصرة ودراسة علم النفس بفروعه المتنوعة ، لمعرفة خبايا النفس الإنسانية ، ودوافع السلوك ، والغرائز ، وانعكاس البيئة الخارجية على البيئة النفسية ، حتى يتمكنوا من تشريح البورجوازية من الداخل ونبش عيوبها وتعرية مساوئها وإبراز تناقضاتها الداخلية : نفسية وأخلاقية وسلوكية وعاطفية وجنسية . وهم يعتمدون فى ذلك على التحليل النفسى ، لا على الانفعال الثر الغزير ، والشحنة العاطفية التى يتقد بها قلب الفنان ويتوهج خياله .

ومن ناحية أخرى ، فإن اتجاههم نحو التحليل كان رد فعل مباشراً لانطوائهم وعزلتهم ، مما قادهم إلى تحليل الأزمات النفسية والشعورية التى كانت تعترض حياة الإنسان خلال تلك المرحلة ، لأنهم هم أنفسهم قد أصيبوا بكثير من الأزمات النفسية نتيجة لوجود تناقضات عديدة فى المجتمع . وعلى أساس من وعيهم بالمجتمع وصراعاته الدفينة ، وعلى ضوء ثقافتهم الأدبية والنفسية والاجتماعية ، استطاعوا تصوير جانب من جوانب الحياة فى مجتمعنا المصرى طوال فترة الثلاثينيات وحتى أواخر الأربعينيات ؛ وهو الجانب غير المنظور من حياة الطبقة البورجوازية ، وكذا حياة الكادحين من أبناء الطبقة المتوسطة الصغيرة .

معنى هذا أن الاتجاه التحليلى فى القصة القصيرة عند كتابها من أمثال إبراهيم المصرى ومحمود عزت موسى وإبراهيم حسين العقاد ، جاء فى مواجهة المد الرومانسى العارم . ولئن كانت القصة القصيرة الرومانسية قد عبرت عن وعى طبقى وإحساس بالمصالح التى تهم الطبقة البورجوازية ونوعية حياتها ؛ فإن القصة القصيرة التحليلية ابتعدت كل البعد عن تمجيد البورجوازية أو الاحتفال بقيمها وسلوكها ، وإنما تناولتها – كبيرة وصغيرة – بالتحليل وتنبأت بزوال سلطانها ، واقتراب خريف عمرها .

ولم تتجاهل القصة التحليلية القصيرة غير البورجوازيين بمثل ما فعلت القصة الرومانسية ، بل إن كتابها أخذوا يدعون – على عكس الرومانسيين – إلى الارتباط الدائم والمتصل بالشعب ، ونبذوا الانفصال عنه ، وازدروا الأدب الذى يعبر عن الطبقة البورجوازية وحدها ولا يلتفت إلى بقية الطبقات فى المجتمع . وطالبوا بأدب يمتزج فيه عنصر المصرية بعنصر الحياة الرحبة الشاملة التى يحسها كل إنسان .

وإذا كان الكتاب التحليليون يشتركون مع البورجوازيين فى كونهم تعرضوا للعواطف وموضوعات تتصل بالغريزة الجنسية ، فإنهم لم يقصدوا إلى الجنس والإثارة بشكل أو بآخر ، إنما كان قصاراهم تحليل الغرائز الطبيعية ورد السلوك إلى بواعثه الطبيعية ، فى قصصهم القصيرة ، مع احتفاظ كبير بأصول فن القصة القصيرة وتقنياته وأسسه . كما أنهم لم يكشفوا عن أنفسهم بسفور كالرومانسيين ، ولم تغرق قصصهم فى الوهم والخيال ، ولم تمتلئ بالغريب والشاذ ، ولم تتواكب فيها المفاجآت ، بقدر ما اهتمت بتحليل النفس الإنسانية عند المرأة والرجل على حد سواء .

ويتميز إبراهيم المصرى فى تحليل عواطف المرأة ويهتم بعالم الطفل إلى حد كبير ، فى حين يتعمق محمود عزت موسى فى نفسية الفرد القلق المضطرب المأزوم ، وكلاهما انطلق بوعى بالبيئة والعصر معاً ، واستند إلى التحليل النفسى كوسيلة لإثبات شخصيته فى الفن ، وإثبات وجوده فى الحياة ، وإبراز تفوقه على الكتاب الرومانسيين فكراً وإبداعاً وفنًّا ، بتناوله موضوعاً لم يطرقه كتاب القصة القصيرة الرومانسية من البورجوازيين الحالمين .

ثم تتجه القصة المصرية القصيرة فى أعقاب الحرب العالمية الثانية اتجاهاً واضحاً نحو الواقع ، ساعدت على ذلك حركة المجتمع الكلية فى شتى الجوانب . وهى حركة اتسمت بشموليتها وبأنها تختلف تماماً عما كان عليه المجتمع فيما بين الحربين العالميتين . كانت هنالك إرهاصات فى الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية . وكانت هنالك مقدمات فكرية تمثلت فى كتابات الاقتصاديين والاجتماعيين . وكانت هنالك الصحافة التقدمية بكل ما حفلت به صفحاتها من فكر وآراء ثورية تقدمية . وكانت هنالك عدة ظواهر إيجابية لحركة المجتمع المتصاعدة ، تمثلت فى إضرابات العمال ومظاهرات الطلاب وتحركات الفلاحين وغضبهم ، كما تجسدت فى التنظيمات السرية والشيوعية والنقابية والعمالية . وكانت هنالك على الصعيد العالمى ثورات اجتماعية .

تضافرت هذه الفواعل كلها فنقلت المجتمع من مرحلة حضارية إلى مرحلة أخرى مختلفة وجديدة وطبعته بطابع الحركة والنمو والتصاعد . الحركة الفعالة والمؤثرة والإيجابية . وكانت محصلة هذه الحركة الداخلية ، وهذا الجدل الموضوعى ، وذلك التشابك والتداخل بين عناصر المجتمع ، أن اتجهت القصة القصيرة وجهة جديدة نحو الواقع فى حركته وتشابكه وتعقده . فقد أصبح المجتمع يرى أن الخطر كل الخطر لا يكمن فى أدب وفن وفكر بقدر ما يتركز فى الفردية الجامحة التى يعبر عنها الاتجاه الرومانسى ؛

فأراد لأبنائه فى المرحلة الجديدة أن ينتجوا أدباً واقعيًا يمجد الروح الجماعية ، ويشيد بالميول النضالية ، ويسخر من السلبية ، ويحتقر الانهزامية الفردية ، ويبتعد عن الانطوائية الحالمة ، ويدعو إلى التفاؤل البناء ، ومحبة الحياة الإنسانية ، ويجعل الإنسان الفاعل هو منبع القيم جميعاً .

ويبلغ الاتجاه الواقعى فى أعقاب الحرب العالمية الثانية غاية زحفه فى القصة المصرية القصيرة ، بعد أن ساهم مساهمة فعالة فى تشويه الإقطاع والاستعمار ورجعية التقاليد العتيقة ، وفتح عين الطبقات الكادحة على كل ما يعترض طريق سعادتها ورفاهيتها وحياتها الحرة الكريمة من مشكلات . وجدير بالذكر أن الحركة النقدية الواقعية نشطت فى تلك الآونة نشاطاً غير عادى ، كان له تأثيره المباشر فى توجيه الكتاب نحو الواقعية فى الأدب ، وتقديم نماذج من القصص الواقعى لأدباء تختلف رؤيتهم للواقع ، وتتباين مناحى تعبيرهم عنه وتصويرهم له .

وعرفت الصحف والمجلات طريقها إلى ترجمة قصص واقعية لمختلف الكتاب الواقعيين أمثال زولا وبلزاك وستندال وتوماس هاردى وفلوبير وميريميه والفونس دوديه وادمون دى جونكور ، وكذلك تولستوى ودستويفسكى وتورجنيف ، ثم تشيخوف وجوركى ، حتى ترجمة بكاثاييف وسرغوى سيمينوف وميخائيل شولوخوف وفلادكوف ، ثم يورى كازاكوف ويورى ناجيبين وسيرجى فيرونين .

ومع ذلك فإنا لاحظنا أن النقاد اليساريين قد أسهموا فى الدعوة للواقعية بجدية وفاعلية واستمرار ، محاولين تطبيق ما سبق لروسيا الاشتراكية أن طبقته على أدبها وفنها بعد نجاح الثورة البلشفية ١٩١٧ ، متأثرين بتعاليم ماركس وإنجلز وأقوالهما فى الفن والأدب ، واضعين فى اعتبارهم آراء لينين وبليخانوف وخروشوف وماوتسى تونج فى الأدب الاشتراكى ، والأديب الواقعى الاشتراكى . . ونبذوا عن عقيدة وإيمان كل ما هو شعورى وخيالى نبذاً تامًا كاملا ، وحاولوا إدراك الوجود على حقيقته دون أن يسمحوا للخيال بأن يزيفه ، وربطوا الفكر بالمجتمع الذى نشأ فيه وبالظروف التى أحاطت به ، ولم يعترفوا إلا بوجود الواقع الموضوعى للحقيقة الكونية أو الاجتماعية خارج الذات ، وطالبوا الكتاب بالتخلى عن ذواتهم كلية ، والانحياز للمجموع ، وبأن يكون لأدبهم رسالة ولفنهم هدف واضح ، وبأن يعبروا عن صراع القوتين : القوة القديمة التى تموت ، والقوة الجديدة التى تنمو ، وأن يكونوا مناضلين فى قصصهم أو رواياتهم أو مسرحياتهم . وأن يمجدوا انتصار البروليتاريا ويحطموا كيان البورجوازية ، إلى غير ذلك من المطالب التى عبرت عنها كتابات سلامه موسى ومحمد مفيد الشوباشى ومحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس وأحمد رشدى صالح ونعمان عاشور ولويس عوض ومحمد مندور وعبد الرحمن الشرقاوى ولطفى الخولى وغيرهم من الكتاب اليساريين .

ويستجيب لهذه الدعوة بشكل مباشر من كتاب القصة القصيرة عدد كبير ممن يدينون بالماركسية أساساً ، ويؤمنون بصحة هذه القضايا وحتمية توافرها فى العمل الفنى والأدبى . فتجىء قصصهم

القصيرة معبرة عن هذه الرؤية مع اختلاف فى درجة نضجها الفنى . بعضها يسفر عن انحياز طبقى وعقائدى لطبقة الفلاحين كما يبدو فى قصص سعد مكاوى وعبد الرحمن الشرقاوى وأحمد رشدى صالح وعلى الدالى وزكريا الحجاوى ، وبعضها يبرز انحيازاً آخر للبروليتاريا وهو ما تمثله قصص محمد صدقى ، فى حين يكشف بعضها الآخر عن إيمان بدور أبناء الطبقة المتوسطة الصغيرة من المثقفين الثوريين الوطنيين ، وهو ما توضحه قصص صلاح حافظ ولطفى الخولى وإبراهيم عبد الحليم ومحمد يسرى أحمد ، بينما ينفرد محمود السعدنى فى انحيازه لمن لا عمل لهم أو أولئك الذين يؤدون حرفاً وأعمالا بسيطة لم يكن ثمة ذكر لها أولهم فى أعمال قصصية من قبل .

وتتفاوت قصص هؤلاء القصيرة من الناحية الفنية ، حيث يتطرف أغلبهم فى تطبيق النظرية الماركسية على القصة ، فيعلى من شأن المضمون والهدف السياسى على بقية عناصر القصة القصيرة كعمل فنى ، مما يفقدها التأثير المطلوب ، ويجعلها لا تبلغ الغاية المرجوة التى قد تبلغها خطبة زاعقة أو يصل إليها مقال سياسى لا تشويق به ولا فن فيه ، حتى جاء بعضها يكرر بعضاً . بينما حاولت بعض قصص هذا الاتجاه عقد صلح بين عناصر الفن القصصى القصير ، والمضمون الاجتماعى ، والهدف المسئول ، وذات الكاتب ووجهة نظره الشمولية ، ثم رؤيته الجدلية الديالكتيكية للواقع فى حركته المتصاعدة النامية ، والمزج بين الواقع الموضوعى المادى ، والواقع النفسى الداخلى .

والتأليف بين هذه العناصر جميعاً هو ما يشكل فى اعتقادنا ما اصطلحنا على تسميته بـ « الواقعية الشمولية » التى كان يوسف إدريس قد وفق فى الوصول إليها ، وذلك فى قصصه القصيرة التى كتبها قبل ١٩٦١ .

وثمة كتاب واقعيون لم يلتزموا فى تعبيرهم عن الواقع بوجهة نظر عقائدية معينة ، بل بدافع من إحساسهم بما يدور حولهم ، وإدراكاً منهم لحركة المجتمع والفن الذى تستلزمه المرحلة الحضارية ، راحوا يعبرون عن هذا الواقع كما انطبعت صورته فى وجداناتهم ومشاعرهم ، مؤثرين أن تكون لقصتهم القصيرة وحدة انطباع أو وحدة تأثير ، مستندين إلى عنصر « الاختيار » و « الانتخاب » ، مبتعدين عن أن يكون فنهم أداة لمذهب سياسى أو وسيلة دعائية لحزب أو بوقاً لفكرة . بل جعلوا غايتهم التأثير فى القارئ وتوصيل « الانطباع » الذى طبعه الواقع على نفوسهم ، فطفقوا هم بالتالى يطبعونه على نفسية القارئ ومشاعره . وقد اجتمعت هذه الخصائص فى قصص محمود البدوى وسعد حامد وعبد الرحمن فهمى ود . شكرى عياد . وقصصهم القصيرة على هذه الشاكلة تدخل فى إطار ما أطلقنا عليه « الواقعية الانطباعية » .

ومهما يكن من أمر فإن الكتاب الواقعيين : انطباعيين وانحيازيين وشموليين قد أسهموا فى تصوير مجتمعنا فى قصصهم القصيرة بإخلاص ووعى وصدق وفهم ، وتمكنت قصصهم من أن تحدد ملامح

مجتمعنا وقسماته الرئيسية فى قطاعيه : الريفى والمدنى ، وأن تقف عند أبعاد الصراع الذى يعتمل فى أعماقه ، وأن تجسد مشكلاته وقضاياه ، وتعين أهدافه ومراميه ، وتربط حاضره بماضيه ، وتستشرف لمستقبله وغده ، بلا تهويمات أو إغراب أو إمعان فى اللامعقول . وليس من شك فى أن من القصص الواقعية القصيرة ماهيأ لمرحلة الثورة الاجتماعية التى بدأت خطواتها العملية الجدية فى يوليو ١٩٦١ ، وأن منها ما ساعد على تعبئة الروح القومية والوطنية إبان عدوان ١٩٥٦ ، وأن منها ما واكب المجتمع فى مرحلته الجديدة ، بكشفه عن علاقاته وقيمه وأخلاقياته وإنسانه الجديد .

وتتسع المرحلة التالية للحرب العالمية الثانية لتشمل اتجاهاً رابعاً للقصة المصرية القصيرة عبر من خلاله بعض الكتاب عن نظرة تشاؤمية حزينة قاتمة ، متأثرين بالفكر الوجودى فى كتابات وقصص جان بول سارتر وكافكا وكامى وسيمون دى بوفوار وفرجينيا وولف وغيرهم ، ومتأثرين بقراءاتهم فى الفلسفة ، وطبقاتهم التى ينتمون إليها ، وبيئاتهم التى نشأوا فيها : وجاءت قصصهم القصيرة تعبيراً عن رؤية سوداوية كابوسية ، تنظر إلى الفرد المقيد المحاصر داخل سجون محصنة وأسوار حديدية وحيطان عالية . وتساءلت عن مصيره ، وبحثت عن خلاصه ، فلم تجد له سبيلا ولا مخرجاً (يوسف الشارونى) . وناقشت وجوده ، ومآل هذا الوجود ، ونهايته ، وموقفه من الموت والعدم (مصطفى محمود) ، ثم خوفه وحذره وأنانيته وسلبيته وتضحيته (محمد أبو المعاطى أبو النجا) . وذلك كله من زوايا فكرية فلسفية ، فى محاولة لإيجاد شىء اسمه « التعادلية » (توفيق الحكيم) بين الوجود والعدم ، المادة والروح ، الجنة والنار ، الثواب والعقاب ، الحب والكراهية ، الدين والدنيا ، الخطيئة والغفران ، النور والظلام . وكان توفيق الحكيم أكثر هؤلاء الكتاب بعداً عن الواقع من ناحية ، وعن أصول فن القصة القصيرة وخصائصه الموضوعية من ناحية أخرى . أما يوسف الشارونى وإدوار الخراط ، فإنهما انطلقا من الفكر المجردة وحاولا إلباسها أردية من الواقع ، مع احتفال بالفن كبير ، فى حين وضع مصطفى محمود وأبو المعاطى أبو النجا الواقع فى اعتبارهما الأول وإن طغت الفكرة بطبيعة الحال .

وليس معنى وقوفنا عند هذه الاتجاهات الأربعة خلو المرحلة من غيرها من الاتجاهات . فقد وجدت ثمة اتجاهات أخرى ، كان بعضها استمراراً للمرحلة السابقة قبل ١٩٣٣ ، وكان بعضها الآخر غير ذى خطر كبير ، ولم يكن له تأثير أو امتداد عظيمان . بحيث يشكل قوة وتياراً ، لاسبيل إلى تجاوزهما أو الإغضاء عنهما ، وكان بعضها الثالث يقصد إلى أهداف ويتوسل بأدوات بعيدة عن الفن والأخلاق ، كما كان بعضها الرابع يمارسه الكاتب جنباً إلى جنب مع التيار الذى يحبه والاتجاه الذى تسير فيه أغلب قصصه القصيرة وكتاباته النثرية الأخرى .

وعلى سبيل المثال فإن اتجاه محمود تيمور الإنسانى فى القصة القصيرة ، طوال الأربعينيات وحتى

الآن إن هو إلا امتداد أصيل وواع لاتجاهه فى القصة القصيرة الذى تميز به وجعله يفوق أقرانه من الرواد . وهو اتجاه وقفنا عنده طويلا فى دراستنا السابقة لتطور فن القصة القصيرة فى مصر . وقد حدد محمود تيمور مفهومه للإنسانية فى القصة بقوله : (والإنسانية التى أعنيها هى جوهر ذلك الكائن الآدمى ، الذى يدب على هذه الأرض أيًّا كان ، وحيثما كان . هى تلك النفس البشرية ، التى تصطرع فيها أشكال من الغرائز والنزعات ، باطنة وظاهرة . هى تلك القوى الزوحية ، التى تدفع الناس بعضهم ببعض ، فتضرب بينهم الأواصر والأسباب ، وتتشابك الرغائب والأهواء . . هى ذلك العباب الجياش ، من الاستجابات والتأثرات بين المرء وحياته ، وما يكتنفه من بيئة ومجتمع وأحداث . . هى تلك الأعراض الثابتة للإنسان فى معاشه على وجه البسيطة منذ فجر الخليقة إلى أن تقوم الساعة)(١). إنه يهتم « بالإنسان » بصفة عامة ، ولا عليه أن يكون هذا الإنسان مصريًّا لحماً ودماً وفكراً وشعوراً ومشكلات وآمال . ويظل محمود تيمور معنياً بضرورة توفر عنصر « الإنسانية » هذا فى قصصه القصيرة حتى الآن . تؤكد ذلك قصصه : (الفأرة) و(أم سحلول) و(حلم سمارة) و(إنسان) و(فلنبدأ الحياة) و(بوطنوس) ، وغيرها .

ورغم تسليمنا بأن القصة القصيرة نشأت فى حضن الصحافة ، وتأثرت فى فترتنا هذه باتجاهات الصحف السياسية والاجتماعية والفكرية ، لدرجة جعلتنا نضم كتاب صحف ومجلات بعينها داخل إطار اتجاه معين ، نظراً لأن هذه الصحف متحدة الاتجاه ، متلاقية الفكر ، متضافرة فى دعواتها ومنحاها ، فإنا من ناحية أخرى لا نجزم بأن كل القصص التى نشرت فى كل الصحف والمجلات كانت متكاملة من الناحية الفنية أوكان لها اتجاهها الذى يميزها من حيث المضمون الاجتماعى أو الفكرى أو النفسى . ذلك أن كتاباً قصصيين تأثروا أولا وقبل كل شىء بأسلوب الصحافة فى سرد الخبر ، وحكاية الحدث ، والتقاط الشخصية التى تصلح عماداً لـ« ريبورتاج » صحفى مشوق وجذاب ؛ وبلغتها الخفيفة ، السريعة ، الخاطفة ، كثيرة التنقل من جزئية إلى جزئية ومن موقف إلى آخر .

وهذا اللون من القصص أضفت عليه الصحافة من طابعها الشىء الكثير ، مما يدفعنا إلى الظن بأن كتاب هذه القصص كانوا ينزعون فى كتابتها نحو إرضاء رغبة الصحيفة وطلبها وإلحاحها المتزايد المستمر ، وكأنهم يحررون باباً ثابتاً لابد من شغل فراغه ! فلا يعقل أن نظفر بقصة فنية موضوعية مكتملة العناصر ، لها هدفها ومضمونها واتزانها ، وتدل على معايشة ومعاناة وممارسة طويلة للفن ، لكاتب يكتب كل يوم قصة قصيرة لصحيفة من الصحف أو مجلة من المجلات : يكتب فى هذه ، وينشر فى تلك . ولا ننكر أن لبعض من كتبوا قصصاً صحفية فكرة معينة أو أن لديه شيئاً يريد أن يقوله ، لكنه يستسلم لمتطلبات الصحيفة ، فتلتهم منه الفكرة ، أو تغمر اتجاهه ؛ لأنه أصلا غير

(١) «دراسات فى القصة والمسرح» – محمود تيمور – مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز – ص ١٢٣ . .

متحمس للدفاع عنها وتثبيتها وتأكيدها فى فنه ، وربما لأنه لا يؤمن بها إيماناً قويًّا . فالكتاب الواقعيون والتحليليون وغيرهم من أصحاب الاتجاهات الواضحة لم تؤثر فيهم الصحافة بأى شكل من الأشكال على الرغم من أن قصصهم القصيرة نشرت أول ما نشرت فى الصحافة . لأن الدافع إلى النشر هو أن تذاع فكراتهم ووجهات نظرهم ومناهجهم فى الكتابة ، لا أن يرضوا الصحافة ، فإن اتجاهاتهم الفكرية والفنية محددة وثابتة قبل أن ينشروا فى الصحيفة .

ينطبق هذا على القصص القصيرة ذات الاتجاه الصحفى التى كتبها محمد على غريب . وهو صحفى أولا وقبل كل شيء . عمل فى صحف لا حصر لها مثل (البلاغ) و(أبو الهول) و(كوكب الشرق) و(اليوم) و(الزمان) و(الإذاعة) و(الهلال) ثم (أخبار اليوم) ، وأصدر (الصريح) و(الطائر) و(الضحى) و(صوت الإسلام) و(غريب) و(ابن مصر) و(ابن البلد) . وكذلك القصص التى كتبها «فجر» وادوار عبده سعد ، وأحمد جلال ، الذى عمل بالصحافة فى مجلات متعددة مثل اللطائف المصورة والاثنين والدنيا ، والفكاهة : وأصدر (الباشكاتب) فى وقت من الأوقات ، ثم عمل بالإخراج السينمائى . وهو يكتب قصصه للتسلية وتزجية أوقات الفراغ ، ويعتمد على مهارته فى خلق العقد ، والحبكة القصصية ، والإثارة . ولكى يجذب القارئ نراه يتخيل له شكل الحياة بعد عشرين سنة أو ألفين من السنين . تدل على ذلك قصة (ثورة النمل) و(إمبراطورة النساء) و(العودة إلى الأرض) و(الهول الزاحف) . وهو يقدم للأولى بقوله : (هذه القصة وقعت فى مصر سنة ١٩٦٠ وكان يمكن أن تقع قبل ذلك بستين سنة ، أو بعد ذلك ، وكان يمكن أن تحدث فى كل مملكة وفى كل زمان) (١) . كما يقدم لقصته الثانية قائلا : (لم تكن حرب سنة ١٩٤٠ آخر الحروب ، إذ لم تمر بعدها عشرون سنة حتى قام فى بعض الدول ديكتاتور رهيب يطالب بالسيادة على العالم ، وشبت فى سنة ١٩٦٠ لظى حرب شعواء اشتركت فيها كل دول العالم ، فأفنت الحرث والنسل ، وهلك معظم الرجال ، ولم يبق منهم إلا عدد قليل ، استعبده النساء اللواتى أصبحن هن حاكمات الدنيا .. ومرت القرون وظل السلطان للنساء ، وأما الرجال فكانوا يعملون عبيداً فى المناجم أذلاء لا حول لهم ولا قوة ، إلى أن عثر أحدهم فى ذات يوم على كتاب . . .) (٢) . وهكذا دون أن نظفر بمضمون اجتماعى أو فكرى من وراء هذه اليوتوبيات ؛ وإنما تلبية للصحافة ورغبة فى تسلية القارئ . حتى إنه كان يكتب القصة كموضوع صحفى أو كمقال ضمن المقالات ، ولم تكن تستغرق منه كتابة هذه أو تلك بضع ساعات . تقول عنه (المصور) : (لن ينسى له أصدقاؤه ذاكرته العجيبة وسعة اطلاعه وسرعته التى لا تلحق فى الكتابة ، سواء فى الترجمة أو التأليف ، حتى رأوه يكتب فى جلسة واحدة ، لا تستغرق

---

(١) «الاثنين والدنيا» - العدد ٣٢٦ - ١٩٤٠/٩/٩ - ص ٣٧ .

(٢) «الاثنين والدنيا» - العدد ٣٢٩ - ٩/٣٠ ١٩٤٠ - ص ٣٦ .

ساعات من النهار ، بضع مقالات مختلفة الموضوعات ، وفيها ما يحتاج إلى المراجعة فى كتب التاريخ وغيرها ما لا يقل عن تلكم الساعات) (١) . والواقع أنه حينما كان الوقت يلتهمه ، كان يكتب القصة بلا نهاية ويطلب من القراء أن يكتبوا لها نهاية من عندهم هم .

ويدخل فى هذا الإطار ما كتبه إبراهيم عبد القادر المازنى من قصص قصيرة فى سنيه الأخيرة كان فيها (يجارى ذوقاً شاع بين الجمهور ، بعد أن لم يكن له كبير اعتبار ، ويقدم مادة للقراءة السهلة ، أكثر مما يقدم انطباعات حية) (٢) . وكذا ما كتبه إبراهيم الوردانى من قصص قصيرة ، كان بعضها يكتب فى مناسبات بعينها ، ويكتب بعضها الآخر استجابة لحالات أو أحداث خاصة ، لكنها فى الأغلب الأعم أشبه باللقطات الصحفية الخفية الجذابة التى ينتهى تأثيرها بمجرد الانتهاء من قراءتها بسرعة . يضاف إلى هذا ما كتبته جاذبية صدقى وصوفى عبد الله وسعاد حلمى ونجيبة العسال ونوال السعداوى وفوزية مهران وأسما حليم .

وإذا كان الاتجاه نحو « الجنس » عند محمود البدوى أو يوسف إدريس أو إبراهيم المصرى كان لا يمثل إغراقاً كليًّا فيه ، بقدر ما جاء كجزء من رؤيتهم للواقع وإحساسهم بوجوده وأهميته وتأثيره ، حتى إنهم تناولوه فى قصصهم القصيرة تناولا فنيًّا من خلال تصويرهم للواقع أو تحليلهم لدوافع السلوك دون أن يكون قصدهم « الجنس » كغاية وهدف ؛ فإنا نلاحظ أن بعض الكتاب لا تدور قصصهم إلا فى هذه الدائرة ، غايتهم الإثارة الجنسية ليس غير . والواقع أن الفن لا يمكن أن تكون غايته غير أخلاقية بأى حال ، فالفن أخلاقى بطبعه . ولئن كانت قصصهم القصيرة تلقى رواجاً معيناً من الناحية التجارية ، فإنه رواج مؤقت . وقصص إحسان عبد القدوس وأمين يوسف غراب وعزت محمد إبراهيم دليل على ذلك . وإن كنا نرى أن أمين يوسف غراب الذى بدأ واقعيا ، نجد لديه الأرضية الاجتماعية إلى حد ما ، والحفاظ على سلامة لغته والاهتمام بشاعريتها وموسيقاها ، لكن هذا لا ينفى كونه يستهدف الإثارة ، والإثارة وحدها !

وثمة اتجاه ضعيف لم يستجب له كثير من كتاب القصة القصيرة فى هذه المرحلة ، ولم يجد له كبير صدى ، وهو اتجاه البعض نحو التاريخ : الفرعونى والعربى القديم والإسلامى والفارسى والأوربى ، يستمدون منه بعض الأحداث ، ثم يجعلونها محور قصصهم كما فعل حبيب جاماتى ومحمد سعيد العريان وإبراهيم المصرى . والحق أن هذه القصص فشلت من الناحية الفنية وتحولت إلى بحوث مختصرة أو مقالات تعرض لبعض الوقائع التاريخية . فالقصة القصيرة تثقلها وتهدها مثل هذه الموضوعات . وهى فن الحاضر ونبضه وقلبه الخفاق ، ولا يغرى قارئها أى موضوع يتصل بالماضى القديم مهما

(١) «المصور» - العدد ١١٩٠ - ١٩٤٧/٨/١ - ص ١٦ .

(٢) «القصة القصيرة فى مصر» - د. شكرى عياد - مطبوعات معهد البحوث والدراسات العربية ١٩٦٨ - ص ١٣٠ .

كانت عظمته التاريخية . ولقد أثقلوا القصص فعلاً بجزئيات وأسماء وأحداث وأسماء أماكن ووقائع لا حصر لها ، والقصة القصيرة بطبعها لا تحتمل كل هذا إن مسرحية الرواية أو المسرحية ، وليس القصة القصيرة أبداً .

هذه هى الاتجاهات الرئيسية والفرعية التى حددتها القصة القصيرة مساراً لها ، والتى شكلت أطر القصة القصيرة طوال مرحلة ممتدة من ١٩٣٣ – ١٩٦١ . وهى الاتجاهات التى كونت فى حد ذاتها تراثاً لا سبيل إلى إنكاره ، ينبغى على أى كاتب محدث أن يطلع عليه ، وأن يدرسه ، ليتعرف إلى نوعيته والظروف التى أحاطت به ، وجوانب القوة فيه وجوانب الضعف . حتى تكون محاولات التجديد فى المضامين والأشكال مبنية على أساس موضوعى ، وليست منطلقة من فراغ ؛ وحتى تأتى بالفعل وهى تتسم بخصائص ومميزات لم تسبق إليها بأى شكل من الأشكال . فقد يجهد الكاتب المحدث نفسه فى تجارب يكون قد سبقه إليها غيره من كتاب الأجيال السابقة بأزمان وأزمان .

ونحن لا نرى ثمة ما يدعو إلى الوقوف فى وجه التجارب الجديدة التى يقدمها جيل ما بعد ١٩٦١ ، لأننا نؤمن أساساً بالتطور ، وإلا كان فهمنا لعملية التطور ، وسير التاريخ ، وحركة المجتمع ، واتصالها ، وحتمية تطورها ، فهما قاصراً لا يصيب بالضرر مستقبلنا فحسب ، ولكن أيضاً وبنفس الدرجة من الخطورة حاضرنا الذى نعيشه ونبنيه .

ومع كوننا نؤيد إتاحة الفرصة للتجربة وإفساح المجال أمامها ، فإننا لا نفضل المغالاة فى التهليل لها والتكبير من شأنها والتفخيم فى أهميتها ، وهو ما تعبر عنه بعض ردود الفعل النقدية المواكبة والانفعالات العصبية المصاحبة التى لا تحتاج إليها التجارب الجديدة لأنها بحكم طبيعة الأشياء تسير . ونحن نرى ضرورة الانتظار حتى تقطع القافلة المسافة ، وتجتاز الصعاب ، وتتخطى عقبات الطريق ، ثم تبلغ فى النهاية مقصدها . وبعد هذه الرحلة نستطيع الحكم وإبداء الرأى والتقويم . وليس أدل على ذلك من أننا فى هذه الدراسة لم نتناول بالتقويم والنقد إلا الاتجاهات التى استغرقت مسيرتها أعواماً طويلة ، حتى اشتد عودها واتضحت معالمها .

الدقى–فى مارس ١٩٧٠

دكتور سيد حامد النَّسَّاج

المصادر والمراجع

أولاً : المصادر :

(ا) قصص قصيرة منشورة بالصحف والمجلات[١] .

(ب) مجموعات قصصية[٢] .

ثانياً : المراجع :

(١) إبراهيم المصرى : حياته وأدبه : فوزى سليمان – مطبعة النصر بشبرا – ١٩٦٥

(٢) الأدب الثورى عبر التاريخ : محمد مفيد الشوباشى – دار الهلال – أغسطس ١٩٦٧ .

(٣) الأدب للشعب : سلامة موسى – مكتبة الأنجلو المصرية ط ١/١٩٥٦

(٤) الأدب الفرنسى الجديد : غايتان بيكون – ترجمة نبيه صقر ، والأب أنطون الشمالى – منشورات عويدات – بيروت – ط ١ / ١٩٦٣ .

(٥) أدب المازنى : د . نعمات أحمد فؤاد – دار الهنا – ط ١ / ١٩٥٤

(٦) الأدب المقارن : د . محمد غنيمى هلال – مكتبة الأنجلو المصرية ٣ / ١٩٦٢ .

(٧) الأدب وقيم الحياة المعاصرة : د . محمد زكى العشماوى – الدار القومية للطباعة والنشر – ١٩٦٦ .

(٨) الأدب ومذاهبه : د . محمد مندور – المعهد العالى للدراسات العربية ١٩٥٥ .

(٩) الأدب الملتزم : جان بول سارتر – ترجمة جورج طرابيشى – دار الآداب – بيروت ط ١ / ١٩٦٥ .

(١٠) أدباء ومواقف : رجاء النقاش – منشورات المكتبة العصرية – بيروت – د . ت .

(١١) الأرض والفلاح : إبراهيم عامر – الدار المصرية للطباعة والنشر ١٩٥٨

(١٢) أركان القصة : أ . م . فورستر – ترجمة كمال عياد جاد – دار الكرنك ١٩٦٠ .

---

(١) انظر «دليل القصة المصرية القصيرة» – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ .

(٢) انظر «دليل القصة المصرية القصيرة» – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ .

(١٣) آفاق الفن — آلكسندر اليوت – ترجمة جبرا إبراهيم جبرا – بيروت ١٩٦٤ .

(١٤) بروميثيوس طليقا — شيللى – ترجمة لويس عوض – مكتبة النهضة المصرية ١٩٤٧ .

(١٥) بناء الرواية — أدوين موير – ترجمة إبراهيم الصيرفى – الدار المصرية ١٩٦٥ .

(١٦) البيروقراطية والمجتمع فى مصر الحديثة — موروبيرجر – ترجمة د . محمد توفيق رمزى – مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٩ .

(١٧) بين الكتب والناس — عباس محمود العقاد – مطبعة مصر – ١٩٥٢ .

(١٨) تاريخ الأدب الفرنسى — جوستاف لانسون – ترجمة د . محمود قاسم – المؤسسة العربية الحديثة – ١٩٦٢ .

(١٩) تاريخ الدعوة إلى العامية وآثارها فى مصر — د . نفوسة زكريا سعيد – دار المعارف ١٩٦٤ .

(٢٠) تاريخ مصر الاقتصادى والمالى فى العصر الحديث — د . أمين مصطفى عبد الله – الأنجلو المصرية ط ٣ / ١٩٥٤ .

(٢١) تجارب فى الأدب والنقد — د . شكرى عياد – دار الكاتب العربى – ١٩٦٧ .

(٢٢) التجديد فى الاقتصاد المصرى الحديث — د . حسين خلاف – دار إحياء الكتب العربية ط ١ / ١٩٦٢ .

(٢٣) الاتجاهات الأدبية فى القرن العشرين — البيريس – ترجمة جورج طرابيشى – منشورات عويدات بيروت ١٩٦٥ .

(٢٤) تحت شمس الفكر — توفيق الحكيم – مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز – د . ت .

(٢٥) التحليل النفسى والسلوك الجماعى — سول شيد لنجر – ترجمة د . سامى محمود على – دار المعارف ١٩٥٨ .

(٢٦) تشيخوف — نجاتى صدقى – دار المعارف – يناير ١٩٤٧

(٢٧) تطور الأدب الحديث فى مصر — د . أحمد هيكل – دار المعارف ١٩٦٨ .

(٢٨) تطور الحركة الوطنية فى مصر — عبد العظيم محمد رمضان – دار الكاتب العربى ١٩٦٨ .

(٢٩) تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر — د . عبد المحسن طه بدر – دار المعارف ١٩٦٣

(٣٠) التعادلية — توفيق الحكيم – مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز – د . ت .

(٣١) التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى — د . بدوى طبانة – مكتبة الأنجلو المصرية ط ١٩٦٣/١

(٣٢) ثورة ٢٣ يوليو وأصولها التاريخية	د . محمد أنيس ، د . السيد رجب حراز – دار النهضة العربية ١٩٦٥ .
(٣٣) ثورة ٢٣ يوليو بين ثورات العالم	د . سليمان محمد الطماوى – دار الفكر العربى ١٩٦٥
(٣٤) ثورة الفكر فى أدبنا الحديث	غالى شكرى – الأنجلو المصرية ط ١ – سبتمبر ١٩٦٥
(٣٥) ثورة مصر القومية	إبراهيم عامر – دار النديم ١٩٥٧ .
(٣٦) الثورة والأدب	د . لويس عوض – دار الكاتب العربى ١٩٦٧ .
(٣٧) ٣ قرون من الأدب	جـ ١ ، جـ ٢ – إشراف فورستر فوك ، اختاره وأشرف على ترجمته جبرا إبراهيم جبرا – نشر دار مكتبة الحياة – بيروت ١٩٦٦ .
(٣٨) الحالة الاجتماعية فى مصر : عيوبها وطرق علاجها	مصطفى محمود فهمى المحامى – ١٩٤٠ .
(٣٩) الحركة العمالية فى مصر	رءوف عباس – دار الكاتب العربى – ١٩٦٧
(٤٠) حياتنا الاجتماعية ومشكلاتها العظمى	د . محمد غلاب – الأنجلو المصرية ط ١ / ١٩٥٢
(٤١) خطرات عن عيوب الحكم فى مصر	حسن الجداوى – مطبعة حجازى – ١٩٣٩ .
(٤٢) دراسات أدبية	يوسف الشارونى – مكتبة النهضة المصرية – ١٩٦٤
(٤٣) دراسات تمهيدية فى الرواية الإنجليزية المعاصرة	رمسيس عوض – دار المعارف – د . ت .
(٤٤) الدراسة العلمية للسلوك الاجتماعى	د . نجيب إسكندر وآخرين – مؤسسة المطبوعات الحديثة ١٩٦٠ .
(٤٥) دراسات فى أدبنا الحديث	د . لويس عوض – الأنجلو المصرية ط ١ / ١٩٦١ .
(٤٦) دراسات فى الأدب العربى المعاصر	يوسف الشارونى – المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة ١٩٦٤ .
(٤٧) دراسات فى تاريخ مصر السياسى	فوزى جرجس – الدار المصرية للطباعة والنشر – ١٩٥٨ .
(٤٨) دراسات فى الرواية والقصة القصيرة	يوسف الشارونى – مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٧ .
(٤٩) دراسات فى الرواية المصرية	د . على الراعى – المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة ١٩٦٤ .
(٥٠) دراسات فى الفلسفة المعاصرة	د . زكريا إبراهيم – مكتبة مصر ط ١ / ١٩٦٨ .
(٥١) دراسات فى الواقع المصرى المعاصر	لطفى الخولى – منشورات دار الطليعة – بيروت – ١٩٦٤ .
(٥٢) دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى	حسين مروة – مكتبة المعارف – بيروت – ١٩٦٥ .
(٥٣) رمز الطفل – دراسة فى أدب المازنى	د . مصطفى ناصف – د . ت .
(٥٤) الرمزية فى الأدب العربى	د . درويش الجندى – مكتبة نهضة مصر ١٩٥٨ .

(٥٥) الرمزية والأدب العربى الحديث – أنطون غطاس كرم – دار الكشاف – بيروت ١٩٤٩

(٥٦) الرومانتيكية – د . محمد غنيمى هلال – مكتبة نهضة مصر ١٩٥٦

(٥٧) الرومنطيقية ومعالمها فى الشعر العربى الحديث – عيسى يوسف بلاطة – دار الثقافة – بيروت ١٩٦٠

(٥٨) زهرة العمر – توفيق الحكيم – مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز – د . ت .

(٥٩) سياسة الغد – مريت غالى – مطبعة الرسالة بالقاهرة ١٩٣٨

(٦٠) الإصلاح الزراعى : الملكية – الإيجار – العمل – مريت غالى – القاهرة ١٩٤٥ .

(٦١) الصحافة كمصدر للتاريخ – د . حسنين عبد القادر – ط ١ / ١٩٥٨

(٦٢) الطبقات الاجتماعية – د . محمد ثابت الفندى – دار الفكر العربى ١٩٤٩

(٦٣) الطبقات فى المجتمع الحديث – ت . ب . بوتومور – ترجمة وهيب مسيحة – الأنجلو المصرية – د . ت .

(٦٤) طبقات المجتمع – أندريه جوسان – ترجمة د . السيد محمد بدوى – دار سعد مصر ١٩٥٦ .

(٦٥) طبيعة الفن ومسئولية الفنان – د . محمد النويهى – المعهد العالى للدراسات العربية ١٩٥٨ .

(٦٦) على هامش السياسة – د . حافظ عفيفى – دار الكتب المصرية ١٩٣٨

(٦٧) علم النفس للمجتمع – د . عزيز فريد – المكتبة التجارية الكبرى – د . ت

(٦٨) الفلسفة الرومانتيكية والقيم الجمالية – أحمد حمدى محمود – مخطوط بجامعة الإسكندرية (٦١٨) .

(٦٩) فلسفة الفن فى الفكر المعاصر – د . زكريا إبراهيم – مكتبة مصر بالفجالة ط ١ / ١٩٦٦ .

(٧٠) فن القصة القصيرة – د . رشاد رشدى – مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٤

(٧١) فن كتابة القصة – حسين القبانى – الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٥ .

(٧٢) الفن والأدب – لويس هرتيك ، ترجمة د . بدر الدين قاسم الرفاعى – دمشق .

(٧٣) الفنون الأدبية وأعلامها فى النهضة الحديثة – أنيس المقدسى – دار الكاتب العربى – بيروت ١٩٦٣

(٧٤) الفن والحياة الاجتماعية – بليخانوف – تعريب إحسان حصنى – حمص – سوريا .

(٧٥) الفن وعلم الاجتماع الجمالى – د . عبد العزيز عزت – القاهرة ط ٢ / ١٩٥٥

(٧٦) الفن والمجتمع	هربرت ريد – ترجمة فتح الباب عبد الحليم – ١٩٥٤ .
(٧٧) فى الأدب الإنجليزى الحديث	د . لويس عوض – مكتبة الأنجلو المصرية – ١٩٥٠
(٧٨) فى الأدب المصرى المعاصر	د . عبد القادر القط – دار مصر للطباعة – ١٩٥٥
(٧٩) فى الأدب والنقد	د . محمد مندور – لجنة التأليف والترجمة والنشر – ط ٤ / ١٩٦٢ .
(٨٠) فى الثقافة المصرية	محمود أمين العالم ، عبد العظيم أنيس – دار الفكر الجديد – ١٩٥٥
(٨١) فى الرواية المصرية	فؤاد دوارة – دار الكاتب العربى – ١٩٦٨
(٨٢) فى القصة القصيرة	فؤاد دوارة – مركز كتب الشرق الأوسط – ١٩٦٦
(٨٣) القصة القصيرة فى أمريكا	راى . ب . وست – ترجمة سميرة عزام – بيروت ١٩٦١ .
(٨٤) القصة القصيرة فى مصر	د . شكرى عياد – مطبوعات معهد البحوث والدراسات العربية ١٩٦٨ .
(٨٥) قصص مصرية	أصدرتها دار الفكر لمجموعة من الكتاب المصريين ١٩٥٦ .
(٨٦) قصص من مصر	مطبوعات الجمعية الأدبية المصرية
(٨٧) قصص واقعية من العالم العربى	أصدرتها دار النديم – أكتوبر ١٩٥٦
(٨٨) قضايا أدبية	حسين مروة – دار الفكر ١٩٥٦
(٨٩) قضايا جديدة فى أدبنا الحديث	د . محمد مندور – دار الآداب – بيروت – ١٩٥٨
(٩٠) محاضرات عن إبراهيم المازنى	د محمد مندور – المعهد العالى للدراسات العربية ١٩٥٤ .
(٩١) مستقبل الصحافة فى مصر	د . عبد اللطيف حمزة – مطبعة الاعتماد بمصر ١٩٥٧
(٩٢) مشكلاتنا الاجتماعية	د . راشد البراوى ، د . دولار على – مكتبة النهضه المصرية ١٩٤٨ .
(٩٣) مشكلة الفقر	محمد عبد الرحيم عنبر – القاهرة فى ١٩٤٠ .
(٩٤) مشكلة الفن	د . زكريا إبراهيم – مكتبة مصر – د . ت .
(٩٥) مشكلات مصر بعد الحرب	حسن عكوش ، محمد مصطفى الفيشاوى – ١٩٤٥
(٩٦) المعقول واللامعقول فى الأدب الحديث	كولن ولسن – ترجمة أنيس زكى حسن – دار الآداب بيروت ط ١ / ١٩٦٦ .
(٩٧) مقالات فى النقد والأدب	د . لويس عوض – مكتبة الأنجلو المصرية – د . ت

(٩٨) مقالات فى النقد الأدبى — د . رشاد رشدى – مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٢ .

(٩٩) مقدمة لعلم النفس الاجتماعى — د . مصطفى سويف – مكتبة الأنجلو المصرية – ط ٢ / ١٩٦٦ .

(١٠٠) مكسيم جوركى . حياته وأدبه — أحمد محمد عطية – الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٦ .

(١٠١) من اصطلاحات الأدب الغربى — د . ناصر الحانى – دار المعارف – ١٩٥٩

(١٠٢) المنتمى – دراسة فى أدب نجيب محفوظ — غالى شكرى – مكتبة الزنارى – ١٩٦٤

(١٠٣) نحو رواية جديدة — آلان روب جرييه – ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى – دار المعارف . د . ت .

(١٠٤) النقد الأدبى الحديث — د . محمد غنيمى هلال – دار النهضة العربية ط ٣ / ١٩٦٤ .

(١٠٥) النقد والنقاد المعاصرون — د . محمد مندور – مكتبة نهضة مصر ١٩٦٤

(١٠٦) واقعية بلا ضفاف. — روجيه جارودى – ترجمة حليم طوسون – دار الكاتب العربى ١٩٦٨ .

ثالثاً : الدوريات :

(١٠٧) آخر ساعة المصورة	(أسبوعية)-١٩٣٤-١٩٦١-«١٦٧٠-١٧٩١»	دوريات
(١٠٨) الآداب	(أسبوعية)-١٩٣٧-١٩٤٤-« -١٩٠٣»	دوريات
(١٠٩) الآداب	(شهرية)-بيروت-١٩٥٣-١٩٦١-«٢٨٠٦»	دوريات
(١١٠) الأبحاث	(ربع سنوية)-بيروت-١٩٥٣-١٩٥٧-«٢٨١٦»	دوريات
(١١١) ابن مصر	(أسبوعية)-١٩٤٣-١٩٥٣-«١٩٩٩-٢٠٠٠»	دوريات
(١١٢) الاثنين والدنيا	(أسبوعية)-١٩٣٤-١٩٦١-«١٦٤٥-١٦٤٦-٢١٥٨»	دوريات
(١١٣) أخبار الأسبوع	(أسبوعية)-١٩٤٩-١٩٥٢-«٢٦٣٩-٢٦٤٠»	دوريات
(١١٤) الأخبار الجديدة	(يومية)-١٩٥٢-١٩٦١-«٢٧٢١-٢٧٢٢-٢٨٠٥»	دوريات
(١١٥) أخبار اليوم	(أسبوعية)-١٩٤٤-١٩٦١-«٢٤٠٥-٢٤٠٦»	دوريات
(١١٦) الأدب	(شهرية)-١٩٥٦-١٩٦١-«٢٩٦٨-٢٩٦٩»	دوريات
(١١٧) الأدب الحى	(شهرية)-١٩٣٧- «٢٠٢٠-٢٠٢١»	دوريات
(١١٨) الأديب	(شهرية) بيروت-١٩٤٢-١٩٦١-«٢٣٠٢»	دوريات
(١١٩) الأديب المصرى	(شهرية)-١٩٥٠ «٢٦٢٣-٢٦٢٥»	دوريات
(١٢٠) الإذاعة المصرية	(أسبوعية)-١٩٤٧-١٩٦١-«١٧٩٢-١٧٩٣»	دوريات
(١٢١) الأسبوع	(أسبوعية)-١٩٣٣-١٩٣٥-«١٦٤٧»	دوريات

(١٢٢) الأسبوع	(أسبوعية)-١٩٥٣-١٩٥٤-«٢٨٣١-٢٨٣٢»	دوريات
(١٢٣) الأستوديو	(أسبوعية)-١٩٤٧-١٩٤٨-«٢٥٣٦-٢٥٣٧»	دوريات
(١٢٤) الأهرام	(يومية)-١٩٣٣-١٩٦١-«١٠٣٠-١١٠٢»	دوريات
(١٢٥) أهل الفن	(أسبوعية)-١٩٥٤- «٢٨٥٠-٢٨٥١»	دوريات
(١٢٦) الباشكاتب	(أسبوعية)-١٩٣٤- «١٧٩٦»	دوريات
(١٢٧) البعث	(شهرية)-١٩٤٤-١٩٤٦-«٢٤٦٢-٢٤٦٣»	دوريات
(١٢٨) البوليس	(أسبوعية)-١٩٥٤- «٢٨٨٨-٢٨٨٩»	دوريات
(١٢٩) التحرير	(أسبوعية)-١٩٥٢-١٩٥٤-«٢٨١٠-٢٨١١» (ثم شهرية)	دوريات
(١٣٠) التطور	(شهرية)-١٩٤٠- «٢٨٥٢-٢٨٥٣»	دوريات
(١٣١) الثقافة	(أسبوعية)-١٩٣٩-١٩٥٢-«٢١٩٥-٢١٩٦»	دوريات
(١٣٢) الثورة	(أسبوعية) ١٩٥٤-١٩٥٧-«٢٨٥٤-٢٨٥٥»	دوريات
(١٣٣) الجامعة	(أسبوعية)-١٩٣٤-١٩٤٨-«١٤٢٠-١٧٩٠»	دوريات
(١٣٤) الجماهير	(أسبوعية)-١٩٤٧-١٩٤٨-«٢٥٠٤-٢٥٠٥»	دوريات
(١٣٥) الجمهور المصرى	(أسبوعية)-١٩٥١-١٩٥٣-«٢٦١٤-٢٦٩٥»	دوريات
(١٣٦) الجمهورية	(يومية)-١٩٥٣-١٩٦١-«٢٨٤٦-٢٨٤٨»	دوريات
(١٣٧) الجيل الجديد	(أسبوعية)-١٩٥١-١٩٦٠-«٢٧٤١-٢٧٤٢»	دوريات
(١٣٨) الحديث	(أسبوعية)-١٩٣٤-١٩٣٧-«١٦٣٨-١٨٩٧»	دوريات
(١٣٩) حكيم البيت	(شهرية)-١٩٣٤-١٩٣٥-«١٧٥٩-١٧٦٠»	دوريات
(١٤٠) حواء الجديدة	(أسبوعية)-١٩٥٥-١٩٦١-«٢٨٧٨-٢٨٧٩»	دوريات
(١٤١) الديمقراطية	(أسبوعية)-١٩٤٤-١٩٤٩-«٢٤٦٠-٢٤٦١»	دوريات
(١٤٢) الراديو المصرى	(أسبوعية)-١٩٣٣-١٩٥٠-«١٧٩٣»	دوريات
(١٤٣) الراوى الجديد	(أسبوعية)-١٩٣٥-١٩٣٦-«١٨٢٥-١٨٢٦»	دوريات
(١٤٤) الرسالة	(أسبوعية)-١٩٣٣-١٩٥٣-«١٥٢٦-١٥٢٧»	دوريات
(١٤٥) الرسالة الجديدة	(شهرية)-١٩٥٤-١٩٥٨-«٢٨٨٦-٢٨٨٧»	دوريات
(١٤٦) روايات الأسبوع	(أسبوعية)-١٩٤٩-١٩٥٤-«٢٨٣٥-٢٨٣٦»	دوريات
(١٤٧) الروايات الجديدة	(أسبوعية)-١٩٥٥- «٢٩١٢-٢٩١٣»	دوريات
(١٤٨) الرواية	(نصف شهرية)-١٩٣٧-١٩٥٣-«١٩٧٥-١٩٧٦»	دوريات
(١٤٩) روز اليوسف	(أسبوعية)-١٩٣٤-١٩٦١-«١٦٤٠-١٦٤١»	دوريات
(١٥٠) الساعة ١٢	(أسبوعية)-١٩٤٢-«٢٣٠٧»	دوريات
(١٥١) السياسة الأسبوعية	(أسبوعية)-١٩٣٤-١٩٤٩-«٦٣٣-٦٣٤»	دوريات

(١٥٢) الشعب (يومية)-١٩٣٣-١٩٣٦-(١١٧٣-١١٧٤) دوريات
(١٥٣) الشعب (يومية)-١٩٥٦-١٩٥٩-(٢٨٩٠-٢٨٩٢) دوريات
(١٥٤) الشهر (شهرية)-١٩٥٨-١٩٦١-(٣١٠٤-٣١٠٥) دوريات
(١٥٥) صباح الخير (أسبوعية)-١٩٥١-١٩٦١-(٢٧٣٥-٢٧٣٦) دوريات
(١٥٦) الـ ١٠ قصص (أسبوعية)-١٩٣٦-١٩٣٧-(١٤١٥٦-١٤١٥٧) زكية
(١٥٧) الـ ٢٠ قصة (أسبوعية)-١٩٣٧-١٩٤٥-(١٤١٥٦-١٤١٥٧) زكية
(١٥٨) الغد (شهرية)-١٩٥٣-١٩٥٩ دوريات
(١٥٩) غريب (أسبوعية)-١٩٣٦-١٩٤١-(١٩٩٩) دوريات
(١٦٠) فتاة الغد (شهرية)-١٩٤٥-١٩٤٧-(٢٣١٤-٢٣١٥) دوريات
(١٦١) الفجر (أسبوعية)-١٩٣٤-١٩٣٥-(١٦٨٦-١٦٨٧) دوريات
(١٦٢) الفجر الجديد (أسبوعية)-١٩٤٥-١٩٤٦-(٢٥١٠-٢٥١١) دوريات
(١٦٣) الفصول (أسبوعية)-١٩٣٣-١٩٣٦-(١٦٨٥-٢٠٤٩) دوريات
(١٦٤) الفكاهة (أسبوعية)-١٩٣٣-١٩٣٤-(٨٩١) دوريات
(١٦٥) الفن (أسبوعية)-١٩٥٠- (٢٦٧٨-٢٦٧٩) دوريات
(١٦٦) الفنون (أسبوعية)-١٩٣٣-١٩٣٥-(١٨١٦) دوريات
(١٦٧) قصتى (شهرية)-١٩٥٤- (٢٨٦٥-٢٨٦٦) دوريات
(١٦٨) القصة (نصف شهرية)-١٩٤٩-١٩٥٠-(٢٦١١-٢٦١٢) دوريات

(١٦٩) الكاتب (أسبوعية)-١٩٣٧-١٩٣٨-(٢٠٣٣-٢٠٣٤) دوريات
(١٧٠) الكاتب (شهرية)-١٩٦٠ ١٩٦١ دوريات
(١٧١) الكاتب المصرى (شهرية)-١٩٤٥ ١٩٤٨-(٢٤٣٠-٢٤٣١) دوريات
(١٧٢) الكتاب (شهرية)-١٩٤٥ ١٩٥٣-(٢٤٣٢-٢٤٣٣) دوريات
(١٧٣) كل شيء والدنيا (أسبوعية)-١٩٣٣-١٩٣٩-(٦٤٦-٨٩٠-١٥١٨) دوريات
(١٧٤) كليوباترا (أسبوعية)-١٩٤٦-١٩٤٨- دوريات
(١٧٥) كوكب الشرق (يومية)-١٩٣٣-١٩٣٩-(٦٠٤- ٨٦٥- ١٤١٣) دوريات
(١٧٦) مجلتى (أسبوعية)-١٩٣٤-١٩٤٥-(٢٠٩١-٢٠٩٢-٢١١٠) دوريات
(١٧٧) المجلة (شهرية)-١٩٥٧-١٩٦١-(٣٠٥٠-٣٠٥١) دوريات
(١٧٨) المجلة الجديدة الأسبوعية (أسبوعية)-١٩٣٤-١٩٤٤-(١٨٠١-١٨٠٢) دوريات
(١٧٩) المجلة الجديدة الشهرية (شهرية)-١٩٣٤-١٩٣٥-(١١٤٠-١١٤١) دوريات
(١٨٠) المساء (يومية)-١٩٥٦-١٩٦١-(٢٩١٦-٢٩١٨) دوريات
(١٨١) المصرى (يومية)-١٩٣٦-١٩٥٤-(١٨٥٣-١٨٢٥) دوريات

(١٨٢) المصور (أسبوعية)-١٩٣٤-١٩٦١-،٦٢٤/٦٢٥/١٥١٦/٢١٩٩، دوريات

(١٨٣) المهرجان (نصف شهرية)-١٩٣٧-١٩٤٠-،٢١٥٠، دوريات

(١٨٤) النداء (أسبوعية)-١٩٤٧-١٩٤٩-،٢٥٠١، دوريات

(١٨٥) الهدف (شهرية)-١٩٥٦-١٩٥٨-،٢٩٦٠-٢٩٦١، دوريات

(١٨٦) الهلال (شهرية)-١٩٤٠-١٩٦١-،١٨٦٤، دوريات

رابعا : المراجع الأجنبية

1. "A guide to the best Fiction" — Baker (Ernest) and packman (james).
2. "The art of Fiction" — H. James. New York, Oxford University, press 1948.
3. "The art of Fiction". — R. F. Dietrich and Roger H. Sundell, New York., Copyright (c.) 1967.
4. "The art of Modern Fiction" — Ray, B. West.
5. "Contemporary short story" — Baudin (Naurice) New York 1953.
6. "The Craft of Fiction" Lubbock (percy. London, Copyright (c.) 1968.
7. "Cuiture and Society" — Raymond Williams London 1958.
8. "Literature and paychology" — F. L. Lucas. London 1957.
9. "The Kodern Short Story" — Bates (H. S.), 1945.
10. "The Necessity of art" — Ernest Fischer. Copyright (c.) 1963.
11. "On Literature and art" — MAO Tse. Tung. Peking 1967.
12. "The short Story" — O'Faclain, Sean. Chicago, 1964.
13. "Some Principales of Fiction" — Robert Liddlle London 1953.
14. "Story: An Introduction to press Fiction" — Arthur Foff and Paniel Knapp. 1964.
15. "Streamof Conciousness in the Modern Novel"— Humphry (Robert), University of California press 1954.
16. "Studies in the short Story" Jaffe (Adrian. H) and virgil Scott. New York 1967.
17. "The Technique of Modern Fiction" — Jonathan raban. London 1968.
18. "What is the short story" — Current — Jercia, Bugene, and Walton, R. Patrick 1961.
19. "Writting of the short story" — Charles. i. Glicksbert. New York, 1953.
20. "Writting Modern Fiction" Beresford (Leslie).